



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PALERMO

Dottorato di Ricerca in Studi letterari e Filologico-linguistici

Dipartimento di Scienze Umanistiche

Settore Scientifico Disciplinare L-FIL-LET/10

NONOSTANTE GRAMSCI. CRITICA LETTERARIA E MARXISMO IN ITALIA

IL DOTTORE
MARCO GATTO

IL COORDINATORE
PROF.SSA FLORA DI LEGAMI

IL TUTOR
PROF. MATTEO DI GESÙ

CICLO XXV
2015

CAPITOLO PRIMO

ESERCIZI DI FONDAZIONE. LA CRITICA LETTERARIA DI ANTONIO GRAMSCI

Problemi di metodo

Sin dai primordi della sua diffusione in Italia, l'opera di Gramsci ha suscitato dibattiti ideologici, dispute culturali e diatribe ermeneutiche, coinvolgendo studiosi, militanti, interpreti di vario allineamento. Si tratti dell'intimo valore intellettuale di quelle pagine, o si tratti delle valenze politiche acquisite nel tempo dagli scritti gramsciani, il problema filologico di una restituzione quanto più fedele di un *corpus* testuale forzatamente contrassegnato da provvisorietà e imposte limitazioni si è posto negli anni e si pone oggi come dirimente. Anche (e forse ancor di più) in materia di critica letteraria o di estetica (poiché nella ricezione gramsciana i due termini disciplinari sembrano essere spesso complementari), ovvero in ambiti in cui il rigore filologico dovrebbe essere ancillare alla proposta interpretativa, l'uso spesso disinvolto di alcune affermazioni di Gramsci ha generato, nel passato (a causa di un accesso limitato agli scritti carcerari) come nel presente (nonostante gli strumenti oggi a disposizione), fraintendimenti e incomprensioni, veicolando probabilmente posture, idee o giudizi non sempre verificabili.

Una prima questione, interna al dibattito gramsciano e tuttavia figlia di un condizionamento generale, viene sollevata da un semplice dato statistico: una buona parte della bibliografia secondaria sui rapporti tra Gramsci e l'attività critica, e sulle relazioni tra Gramsci e la riflessione sulla letteratura, è sorta *prima* della pubblicazione dell'edizione critica dei *Quaderni* a cura di

Valentino Gerratana¹ (e dunque prima del dibattito metodologico posteriore a questa importante pubblicazione: penso, in particolare, agli studi di Gianni Francioni²), e in un contesto storico e sociale che attribuiva al nesso “politica e letteratura” significati e valori rilevanti e persino extraculturali. Non sarà casuale, infatti, che la caduta di interesse per gli studi letterari gramsciani, dopo la prima metà degli anni Settanta e fino a un tempo relativamente recente, coincida con la perdita, nel nostro Paese (ma il discorso è da estendere all’Occidente tutto), di quella centralità formativa e culturale propria dei saperi umanistici e di quella scissione tra riflessione culturale e proposta politica che avevano comunque caratterizzato il Secondo dopoguerra. Ed è da evidenziare – lo nota Bartolo Anglani³ – che pur nella ripresa costante di un interesse, questa volta internazionale, per Gramsci, l’approfondimento delle questioni letterarie relative al suo progetto di studio e ricerca sia rimasto nell’ombra. Seppure, è bene dirlo, proprio dalla mondializzazione del pensiero di Gramsci – con tutti i rischi (filologici e non) che essa comporta, e di cui, in parte, si discuterà⁴ – sia venuto fuori quell’interesse genericamente “culturalista” che ha posto al centro del dibattito l’elemento appunto culturale, e dunque letterario. Né si può tacere del fatto che non pochi intellettuali del Novecento sensibili alla lezione di Gramsci abbiano familiarizzato con quest’ultima a partire da una sollecitazione, se vogliamo, critico-letteraria o genericamente culturale (e in

¹ Antonio Gramsci, *Quaderni del carcere*, a cura di Valentino Gerratana, Torino, Einaudi, 1975, 4 voll. D’ora in avanti, le citazioni tratte dall’edizione critica verranno indicate direttamente nel testo, tra parentesi, con l’abbreviazione *Q*, seguita dal numero del quaderno e del paragrafo, e quindi dal numero di pagina.

² Gianni Francioni, *L’officina gramsciana. Ipotesi sulla struttura dei «Quaderni del carcere»*, Napoli, Bibliopolis, 1984.

³ Bartolo Anglani, *Egemonia e poesia. Gramsci: l’arte e la letteratura*, Lecce, Manni, 1999, p. 5.

⁴ Rischi già paventati da Eric J. Hobsbawm nella sua *Introduzione* a Idem, *Gramsci in Europa e in America*, a cura di Antonio A. Santucci, Roma-Bari, Laterza, 1995, p. IX.

un contesto, vale ricordarlo, privo di un'edizione critica⁵): Raymond Williams ed Edward W. Said ne sono un caso significativo.

La tesi che in queste pagine si porta avanti tiene conto dell'imprescindibile presenza dell'edizione critica a cura di Gerratana, alla stregua di uno spartiacque capace di ridisegnare il dibattito postbellico⁶. Nello stesso tempo, si sostiene, proprio alla luce della possibilità odierna di consultare gli appunti gramsciani nella loro complessità, che in gran parte delle argomentazioni avanzate dagli intellettuali italiani marxisti prendessero già corpo quei problemi, quelle difficoltà, quelle questioni ancora oggi centrali per chi voglia riflettere sull'attività critica di Gramsci e sulle sue idee letterarie. Certo, la storia del gramscismo è anche storia di manipolazione e di intrecci ermeneutici⁷. Ma in non pochi contributi di ambito letterario – a partire da quelli, se vogliamo, “fondativi” di Giuseppe Petronio⁸ – si coglie la necessità di legare la riflessione gramsciana sull'arte al problema decisivo dell'egemonia e del materialismo storico. Si percepisce, dunque, lo sforzo (che dovrebbe poi essere l'obiettivo di qualsivoglia approfondimento del pensiero di Gramsci) di restituire quella riflessione processuale e dinamica che lega gli elementi della vita umana e civile – e, fra questi, l'esperienza estetica – alla questione della direzione politica e dell'emancipazione di classe,

⁵ La meritoria edizione critica in inglese a cura di Joseph Buttigieg è giunta sinora a tre volumi: Antonio Gramsci, *The Prison Notebooks*, New York, Columbia University Press, 1992 e sgg.

⁶ Bartolo Anglani sostiene, al contrario, che sarebbe sufficiente integrare la lettura di *Letteratura e vita nazionale* – l'opuscolo tematico in cui sono state raccolte le pagine di Gramsci sulla letteratura prima dell'edizione critica del 1975 – con la considerazione degli scritti sul materialismo storico e la filosofia di Croce (*Egemonia e poesia*, cit., p. 8). Ciò però non ha impedito alcune lacune argomentative proprie del dibattito pre-edizione critica, anche nei casi di intellettuali particolarmente attenti alla complessità del pensiero gramsciano.

⁷ Per una ricostruzione del dibattito nazionale e internazionale su Gramsci, si ricorra a Guido Liguori, *Gramsci conteso. Storia di un dibattito (1922-1996)*, Roma, Editori Riuniti, 1996.

⁸ In attesa di dedicare più spazio, nelle pagine che seguono, alla ricezione della riflessione di Gramsci sulla letteratura, si veda l'intervento di Giuseppe Petronio, *Gramsci e la critica letteraria*, inserito in *Studi gramsciani. Atti del convegno tenuto a Roma nei giorni 11-13 gennaio 1958*, a cura dell'Istituto Antonio Gramsci, Roma, Editori Riuniti, 1958, pp. 223-241.

riconoscendo alle attività “mondane”, secolari e terrene una propria specificità che mai appare scissa, tuttavia, da una cognizione esemplare della totalità in cui sono inserite.

È in ragione di tali motivazioni filosofiche, provenienti dall’adesione di Gramsci alla tradizione hegel-marxista, e che poi trovano una strada propria – anti-idealistica e anticrociana, calata cioè in un contesto anzitutto nazionale –, che qui si prova a sostenere l’ulteriore tesi secondo cui non possa attribuirsi, nelle intenzioni del programma gramsciano, alcun presupposto teorico all’*autonomia* estetica, o alla sua “distinzione” epistemologica (anche quando il discorso scivoli sulle categorie del “bello” e del “piacere”), bensì si possa riconoscere ai problemi letterari ed estetici, nel quadro della filosofia della praxis e nel quadro di una proposta politica complessiva, una *specificità*, una terminologia, un alfabeto, e dunque un campo circoscritto di tensioni e competenze (che implica giudizi di merito, anche tecnici e specialistici), tuttavia sempre dialetticamente connesso a una dimensione pubblica, per nulla scissa dalla sfera morale e politica. Il metodo gramsciano, a quest’altezza, è appunto dialettico, è il risultato di un’elaborata fuoriuscita dallo schematismo dei “distinti” crociani (ma anche di un loro sapiente utilizzo speculativo)⁹ in direzione dell’unità dialettica¹⁰ – una dialettica che, facendo perno sulla complessità dinamica degli oggetti culturali, colti nel loro inevitabile dinamismo e nella loro storicità, non si rassegna a isolare idealisticamente caratteri o connotati delle opere, bensì si propone di comprendere quest’ultime senza servirsi della sospensione del giudizio o della

⁹ Scrive Rocco Musolino in uno dei rari studi sull’estetica marxista italiana: «Per i marxisti si pone dunque il compito di tradurre in linguaggio storicistico (funzionale) il linguaggio speculativo di Croce, o meglio di stabilire se tale linguaggio speculativo possa assumere un valore strumentale concreto, superiore a quello già in uso. Coerente con tale approccio, Gramsci si avvale della teoria dei “distinti” come di un accorgimento che, di per sé inadeguato a cogliere il concreto dinamismo della storia, gioca a buon diritto una parte di rilievo, cioè una funzione chiarificatrice, nell’ambito del metodo» (*Marxismo ed estetica in Italia*, Roma, Editori Riuniti, 1971, p. 33).

¹⁰ Cfr. Roberto Finelli, *Sull’identità di storia, politica e filosofia*, in «Rivista di studi italiani», anno XVI, n. 1, giugno 1998, pp. 9-21.

pura contemplazione estetica, ricorrendo semmai a un ragionamento logico e possibilmente materialistico, nel quadro, appunto, di una proposta pratico-politica che concerne la costruzione dell'egemonia. Pertanto, si sostiene, di seguito, che solo una comprensione del nesso dialettico che lega la specificità del fatto letterario all'apparenza di una qualche autonomia estetica possa dar conto dell'originale posizione teorica di Gramsci, al quale rimane estranea, come molti hanno sottolineato, la pretesa di fondare un'estetica marxista o di elaborare un compendio di critica letteraria. Se Gramsci sia stato o meno un critico letterario, è dunque questione di poco conto (non lo sarebbe se fosse il pretesto per capire chi sia, cosa rappresenti, che funzione abbia un critico letterario: ammesso sia possibile darne una descrizione aprioristica, priva di una necessaria storicizzazione)¹¹. Piuttosto – e qui sorgono una serie di problemi di cui proveremo a tener conto –, la critica di Gramsci è una critica in atto, seppure ferma a uno stadio di proposta metodologica, di sollecitazione teorica che aspetta d'essere sistematizzata. Come in generale per l'interesse del suo pensiero, anche nel caso della critica letteraria possiamo dunque parlare di una messa in opera «della tesi marxista per cui il conoscere è il perenne modificarsi della teoria in relazione al perenne modificarsi della pratica»¹². Sta in questo dinamismo il nodo che lega le

¹¹ Cfr. su questo punto la posizione di Natalino Sapegno, che ritiene non vi siano le condizioni per ritenere Gramsci un critico letterario, almeno nel senso tradizionale del termine (un uomo, cioè, che si limita a giudicare, secondo le sue competenze, opere letterarie): vedi la relazione (*Gramsci e i problemi della letteratura*) al convegno di studi gramsciani del 1967, ora raccolta in *Gramsci e la cultura contemporanea*, Roma, Editori Riuniti, 1969, vol. I, p. 266. Cfr. a tal proposito il commento di Giuliano Manacorda nella sua Introduzione a Antonio Gramsci, *Marxismo e letteratura*, Roma, Editori Riuniti, 1975, p. 11 n. 1 e *passim*.

¹² Nicola Badaloni, *Il marxismo di Gramsci. Dal mito alla ricomposizione politica*, Torino, Einaudi, 1975, pp. 137-138. In questa direzione va un passo tratto dai *Quaderni* che vale citare per la sua chiarezza: «Se il problema di identificare teoria e pratica si pone, si pone in questo senso: di costruire, su una determinata pratica, una teoria che coincidendo e identificandosi con gli elementi decisivi della pratica stessa, acceleri il processo storico in atto, rendendo la pratica più omogenea, coerente, efficiente in tutti i suoi elementi, cioè potenziandola al massimo; oppure, data una certa posizione teorica, di organizzare l'elemento pratico indispensabile per la sua messa in opera. L'identificazione di teoria e

modalità della critica letteraria gramsciana ai problemi fondamentali del materialismo storico: nel carattere di processualità sia della pratica critica che dell'oggetto del conoscere. Da questa particolare peculiarità sorgono esigenze e modalità espressive che delineano un percorso originale e, per molti versi, innovatore.

Da corollario alla tesi di un approfondimento necessario delle categorie di “specificità” e “autonomia”, è l'idea che proprio su una distorsione del messaggio gramsciano – in cui si è voluto vedere o, per eccesso, la prefigurazione di una critica letteraria marxista, o, per difetto, la limitante tensione verso un generico e secondario interesse in materia di letteratura ed estetica –, si giochi, in qualche modo, la partita del cosiddetto “gramscismo”, l'esito (o gli esiti) del dibattito animato dagli intellettuali marxisti nel Dopoguerra. Sullo sfondo delle posizioni in campo si staglia, tuttavia, la prospettiva storica e filosofica – oggi forse più evidente di quanto non fosse all'epoca – di un marxismo italiano dimidiato, scisso tra hegeliani e antihegeliani, dialettici e scienziati, e infine neutralizzato da una fase di coesistenza con altri codici filosofici e altre tradizioni di pensiero¹³. Un marxismo nel quale trovano comunque posto, anche nell'ambito della critica letteraria, eretici e dissidenti, eterodossi e *outsider*, che, in tutte le stagioni, hanno fatto necessariamente i conti con l'eredità di Gramsci. Il quale, se non vuole qui essere eletto a “padre” della critica letteraria marxista – operazione che, del resto, sarebbe impossibile per l'assenza di un'elaborazione concettuale definitiva –, è chiamato a rappresentare il momento aurorale di questioni, problemi, nessi di pensiero che descrivono o aiutano a descrivere l'intera problematica del marxismo critico-letterario (si vada dalla questione del realismo a quella del rispecchiamento, dal giudizio di valore a quello di

pratica è un atto critico, per cui la pratica viene dimostrata razionale e necessaria o la teoria realistica e razionale» (Q 15, 22, 1780).

¹³ Per una ricognizione delle vie percorse dal marxismo italiano nel Novecento è indispensabile ricorrere a Cristina Corradi, *Storia dei marxismi in Italia*, Roma, Manifestolibri, 2007.

gusto, dall'interesse per la produzione letteraria popolare alla difesa dell'arte come manifestazione dell'umano).

E tuttavia, qui si sostiene, in modo forse azzardato e senza alcuna volontà di mitizzazione, che in nessun'altra esperienza teorica del marxismo italiano diversa da quella gramsciana è possibile cogliere la capacità di collegare l'atto critico alla questione basilare del materialismo storico, consistente in quel rapporto tra struttura e sovrastruttura che Gramsci, con la messa in campo del concetto leniniano di egemonia e con la critica al meccanicismo volgare di matrice sovietica, riattualizza in modo assai originale. È un sintomo inequivocabile del tormentato percorso di ricezione e acquisizione del pensiero gramsciano che l'altro grande punto di riferimento del dibattito sulla metodologia critica di impianto marxista sia, almeno a partire dagli anni Cinquanta, quel György Lukács che alla letteratura italiana ha dedicato, per ovvie ragioni, un'attenzione soltanto occasionale (e scarsa attenzione non poteva che dedicare ai connessi problemi, che interessavano, al contrario, la riflessione di Gramsci)¹⁴. In tal senso, la pregnanza teorica del pensatore sardo, per diverse ragioni che analizzeremo, ha partorito un *deficit* storico tutto italiano, un appuntamento mancato, un'incapacità elaborativa da parte del marxismo peninsulare, forse meno gramsciano di quanto abbia amato credersi.

Niente di più fedele al carattere processuale del pensiero di Gramsci e al suo carattere di "officina" che la considerazione di un passo in cui il prigioniero elenca una serie di questioni, un *Nesso di problemi*, come recita il titolo della noterella (invito a un rigore logico dell'argomentazione), e riassume programmaticamente il lavoro di riflessione da svolgere su motivi e contraddizioni della vita culturale italiana. Quest'ultima appare a Gramsci come l'esito di un'attitudine eccessivamente libresca ed elitaristica da parte

¹⁴ La raccolta di saggi di Lukács che va sotto il titolo di *Il marxismo e la critica letteraria* appare in Italia, nella traduzione di Cesare Cases, nel 1953; nel 1950, sempre per Einaudi, erano usciti i *Saggi sul realismo*.

degli intellettuali italiani, poco abituati a legare concretamente l'attività mentale a quella pratico-politica, perché troppo lontani, dice Gramsci in altro luogo, dalla comprensione della vita popolare, chiusi a riccio nella contemplazione di un «ordine puramente burocratico, formale», affiliati di «una casta o un sacerdozio» (*Q* 12, 67, 1505). Anche la trattazione di problemi storici e culturali è stata elaborata, da costoro, «in forma astrattamente culturale, senza una prospettiva storica esatta», privandola dunque di una «soluzione politico-sociale concreta e coerente» e, a livello metodologico e generale, di «una coscienza dell'unità organica di tali problemi» (*Q* 21, 1, 2107). Agli intellettuali italiani è mancata la capacità dialettica di legare i problemi della cultura a questioni di interesse pubblico e nazionale, e di sentire come propri tali interrogativi. E la causa principale risiede senza dubbio nel patologico distacco degli scrittori, degli storici, degli uomini di cultura dalle esigenze profonde della popolazione.

Tra i nessi da analizzare in via preventiva, Gramsci elenca alcune questioni generali, storicamente affrontate (ma evidentemente mai risolte) dagli intellettuali: «unità della lingua, rapporto tra arte e vita, questione del romanzo e del romanzo popolare, questione di una riforma intellettuale e morale cioè di una rivoluzione popolare che abbia la stessa funzione della Riforma protestante nei paesi germanici e della Rivoluzione francese», da tenere assieme alla specifica questione della scarsa «“popolarità”» anche letteraria del Risorgimento (*Q* 21, 1, 2108). Non si tratta semplicemente di motivi ricorrenti: dietro i giudizi letterari di Gramsci – si vada dall'astio per il “neolalismo” patologico di certi poeti (Ungaretti compreso), che parlano «un linguaggio personalmente arbitrario» (*Q* 23, 7, 2193), al paternalismo di Manzoni nei confronti degli “umili” – si cela una complessità di questioni, da raccogliere appunto in nessi, finalizzata a ricostruire una totalità in movimento, dentro la quale, come vedremo, Gramsci riesce a cogliere persino l'esistenza dell'inespresso, del taciuto, dell'occultato, di ciò che non affiora in superficie, secondo una lezione che non può non venire dalla *Logica*

di Hegel, ma pure dal Primo Libro del *Capitale* di Marx¹⁵. Ciò in qualche modo contribuisce a chiarire quanto sia sistematica l'intenzione del Gramsci prigioniero, nonostante le condizioni materiali in cui la sua riflessione va maturando. Sarebbe pertanto un errore sottrarre questa intima organicità del pensiero gramsciano agli appunti dedicati alla letteratura, che non possono peraltro essere scissi dalle esperienze giovanili di critico teatrale e dal contesto culturale frequentato nel periodo pre-carcerario¹⁶.

Ad ogni modo, il nesso problematico da cui siamo partiti si articola in questioni più specifiche. La prima è forse quella più netta (e parimenti più dibattuta): «Perché la letteratura italiana non è popolare in Italia?» (*Q* 23, 1, 2108). Abbiamo già accennato alla tradizione di casta che attanaglia, a parere di Gramsci, l'intellettuale italiano, il cui separatismo dalla cultura popolare ostruisce l'identificazione precisa dei problemi sociali e l'edificazione di un sapere condiviso. Ed è questo, in senso stretto, un argomento politico. Nella loro elencazione, difatti, le questioni sollevate da Gramsci stabiliscono un primo parametro di ricerca: la loro appartenenza all'ambito dell'estetica o della sociologia della cultura non si risolve in una partizione disciplinare, ma vive in ragione di un rimando a un ordine di problemi più generale. Luigi Bernardi sostiene, andando più a fondo, che la fondamentale scoperta di Gramsci consista nell'aver trovato che «il nesso arte-società non risolve il problema della natura dell'arte», non esaurisce cioè il problema ontologico ed estetico dell'arte (così distanziandosi il pensatore sardo da qualsivoglia meccanicismo), ma allo stesso tempo nell'aver compreso, qui in funzione anticrociana, «che all'interno della storicità del fatto artistico l'elemento

¹⁵ Cfr. Marina Paladini Musitelli, *Marx e Gramsci*, in Giuseppe Petronio e Marina Paladini Musitelli (a cura di), *Marx e Gramsci. Memoria e attualità*, Roma, Manifestolibri, 2001, pp. 213-235.

¹⁶ Cfr. Guido Davico Bonino, *Introduzione* a Antonio Gramsci, *Cronache teatrali 1915-1920 seguite dagli appunti sul teatro nei «Quaderni del carcere» 1929-1932*, a cura di Guido Davico Bonino, Torino, Aragno, 2010, pp. XI-LIII.

contenuto è estremamente problematico e irriducibile a formule uniche»¹⁷, siano queste quelle di un'astratta metafisica idealistica, siano quelle del tecnicismo fine a se stesso, o, per dire, di un formalismo che ottunde la dialettica tra forma e contenuto (che Gramsci pensa, sostanzialmente, in termini hegeliani). Bernardi delimita a nostro parere con grande esattezza il campo di indagine: ci troviamo di fronte a un dinamismo che coinvolge il fatto letterario sia nella sua storicità sia nella sua specificità estetica, sia nella sua forma sia nel suo contenuto, convogliando entrambi in una sorta di spirale dialettica in cui le delimitazioni di campo e di ambito sono mantenute in virtù della loro reciprocità.

Saremmo persino tentati di ipotizzare una sorta di *Aufhebung* in cui le tensioni falsamente polarizzate tra una critica letteraria ferma al giudizio meramente estetico e una critica politica che esalti il solo momento storico-materiale dell'opera sono superate (e conservate) in una critica della cultura dinamica e militante, in cui non esistono autonomie ma solo specificità. Volendo chiarire di seguito questo aspetto, forse è meglio seguire, momentaneamente, il filo del discorso di Gramsci, così come si dipana nei *Quaderni* – percorso che costringe a una lettura appunto dialettica, fatta di rimandi e ricostruzioni –, non prima però di aver considerato un'altra intuizione, a firma di Rocco Paternostro, secondo la quale il trattamento dei fatti culturali assume in Gramsci la medesima connotazione dello studio della totalità sociale, teso a evitare, sulla scorta della lezione di Marx e Engels, semplificazioni e riduzionismi. Paternostro cerca di conciliare la dialettica materialistica con l'umanesimo integrale di Gramsci – operazione che, in fondo, sta a cuore anche al presente studio – e riflette sull'originale contributo dell'autore dei *Quaderni*, ponendolo in netta continuità con i maestri dell'hegelo-marxismo: «Se quindi dal metodo di indagine che [...] si ricava appare chiaro come in un'analisi storico-materialistica si deve rifuggire

¹⁷ Luigi Bernardi, *Letteratura e rivoluzione in Gramsci*, Pisa, Editrice Tecnico Scientifica, 1973, p. 90.

dal privilegiare la pura *economicità*, così altrettanto appare chiaro, quando tale metodo si applichi in un'analisi di tipo artistico-letterario [...], che oltre a dover rifuggire dal privilegiare la pura *letterarietà*, si dovrà rifuggire anche dal fissare solo e unicamente il suo opposto, ossia la *non-letterarietà*¹⁸.

È un modo di pensare, questo, davvero dialettico e intimamente vicino al carattere processuale che Gramsci attribuisce all'atto critico. Se si prescinde da una riduttiva rivendicazione dell'autonomia estetica – la quale (anticipiamo giocoforza alcune considerazioni) condurrebbe Gramsci su un territorio estraneo, sia eccessivamente crociano, sia persino dell'avolpiano e adialettico –, si può forse comprendere la specifica modalità in cui Gramsci non rinuncia al giudizio estetico (e non esautora quelle opere che, pur lontane da interessi socialisti, rappresentano le vette più alte dell'attività artistica umana), né alle competenze tecniche (anzitutto filologiche, poi storicistiche)¹⁹ di cui esso necessita, bensì incorpora le due istanze in una critica della cultura che sappia rimuovere il pregiudizio idealistico che vuole l'arte come separata dal mondo o addirittura come sede del non ponderato, del non intenzionale.

La critica letteraria propria della “filosofia della praxis” si chiede se la letteratura d'arte non sia popolare in Italia non certo per misconoscere i suoi

¹⁸ Rocco Paternostro, *Critica, marxismo, storicismo dialettico. Due note gramsciane*, Roma, Bulzoni, 1977, p. 79. L'autore utilizza una categoria propria del formalismo russo, e in particolare di Roman Jakobson, in modo appunto polemico, per demistificare il guscio mistico dello specifico letterario. È da ricordare che l'antologia *I formalisti russi. Teoria della letteratura e metodo critico* esce in Italia, a cura di Tzvetan Todorov, nel 1968, per i tipi di Einaudi, e che i saggi di Jakobson, fra i quali figura il contributo sui rapporti tra linguistica e poetica, sono già noti in Italia due anni prima, editi da Feltrinelli (*Saggi di linguistica generale*). Ma il bersaglio è anche la nota distinzione crociana del saggio *Poesia e non poesia* (Bari, Laterza, 1923). Ciò per dire che la ricezione di Gramsci va collocata precisamente nelle lotte culturali dell'epoca, per valutarne eventuali usi, manipolazioni, applicazioni, accettabili o meno. È evidente che l'approccio gramsciano non si sposa con lo scientismo strutturalista che trova diffusione tra gli anni Sessanta e Settanta in Europa.

¹⁹ Sull'importanza del momento filologico è opportuno ricordare un passo in cui Gramsci accenna al modo in cui si debba procedere per studiare la nascita di una concezione del mondo, laddove non sia stata esposta sistematicamente (come accade, del resto, nella critica letteraria, quando si cerca di ricostruire la poetica autoriale): «occorre fare preliminarmente un lavoro filologico minuzioso e condotto col massimo scrupolo di esattezza, di onestà scientifica, di lealtà intellettuale, di assenza di ogni preconconcetto ed apriorismo o partito preso» (*Q* 16, 2, 1840-1841).

capolavori, ma per sanare quel rapporto tra intellettuali e popolo che non permette a quest'ultimo di innalzarsi intellettualmente e di godere, con consapevolezza, delle opere di ingegno. A tal proposito, il caso di Manzoni è paradigmatico. L'autore dei *Promessi sposi*, messo a confronto con Tolstoj sul tema del rapporto spirituale col popolo, appare a Gramsci anzitutto come un intellettuale che ha eccessivamente introiettato e «subito la Controriforma» e le sue ricadute occlusive: a differenza del democraticismo evangelico dello scrittore russo, che ha un carattere sorgivo e genuino, «il cristianesimo [manzoniano] ondeggia tra un aristocraticismo giansenistico e un paternalismo popolare gesuitico» (*Q* 23, 51, 2245). Ed è significativo che, nel formulare tale giudizio ideologico, Gramsci ricorra polemicamente alla critica (conosciuta di seconda mano attraverso un articolo di Adolfo Faggi uscito sul «Marzocco» del 9 settembre 1928) che Tolstoj, George Bernard Shaw e Ernest Crosby variamente indirizzano all'aristocratico teatro di Shakespeare, reo di non aver mai rappresentato i drammi delle classi meno abbienti e di essersi mosso all'interno di una cornice sociale «che parteggia manifestamente per le classi elevate della società». Si tratta, tuttavia, di un giudizio rivolto «contro Shakespeare “pensatore”, non contro Shakespeare “artista”» (ivi, 2246): perché – a parere di Shaw, in particolare – il criterio di giudizio si fonda sulla necessità di dimostrare se lo scrittore sia stato all'altezza di sentire le nuove esigenze sociali che nell'Inghilterra del tempo movimentavano la dialettica politica. Per Gramsci, laddove la critica sia politica, occorre usare più di una cautela, proprio in ragione del fatto che gli elementi artistici ed estetici, seppure rientrano in un'altra specificità e seppure appaiano posti in secondo piano, sono comunque dialetticamente presenti. La nota offre un esempio di attenzione metodologica e fornisce spunti utili all'approfondimento di una delle questioni sostanziali sorte dal dibattito postgramsciano: la distinzione tra critica artistica e critica politica.

In queste note occorre evitare ogni tendenziosità moralistica tipo Tolstoj e anche ogni tendenziosità del «senno di poi» tipo Shaw. Si tratta di una ricerca di storia della cultura, non di critica artistica in senso stretto: si vuole dimostrare che sono gli autori esaminati che introducono un contenuto morale estrinseco, cioè fanno della propaganda e non dell'arte, e che la concezione del mondo implicita nelle loro opere è angusta e meschina, non nazionale-popolare ma di casta chiusa. La ricerca sulla bellezza di un'opera è subordinata alla ricerca del perché essa è «detta», è «popolare», è «ricercata» o, all'opposto, del perché non tocca il popolo e non l'interessa, mettendo in evidenza la assenza di unità nella vita culturale nazionale (*Q* 23, 51, 2247).

Pertanto, è da salvaguardare, sul piano della ricerca, la differenza tra una critica capace di dar conto del valore estetico di un'opera e uno studio storico-culturale che inserisca nel quadro di approfondimento la concezione ideologica dell'autore e il contenuto politico che dall'opera emerge. E tuttavia tale distinzione ha caratteri di subordinazione, perlomeno nell'alveo di un progetto di stampo materialistico, che sembra, in relazione a questo appunto del 1934-1935, lontanissimo da qualsivoglia pretesa moralistica o propagandistica. In fondo, l'intero ragionamento di Gramsci – che, lo ricordiamo, elegge a bersaglio una critica inconsapevole delle distinzioni di fondo tra critica estetica e critica politica – appare teso a scongiurare errori logici e distorsioni del senso, più in generale la tendenza a trattare l'oggetto di analisi come un pretesto per elargire moralismi e diffondere *slogan* politici, così svuotandolo della complessità che gli è propria. Nel campo del materialismo storico, anche lo studio ideologico di un testo ha dei limiti cui attenersi. E c'è da chiedersi – argomento forse più interessante – se la subordinazione che lega la ricerca sul carattere estetico allo studio storico-culturale non sia il segno di un superamento dialettico dei “distinti” crociani e dunque prefiguri un orizzonte nuovo²⁰, in cui è mantenuta la specificità delle critiche, si ritenga utile la ricerca sulla bellezza, si indirizzi la

²⁰ Lo nota anche Petronio (in *Gramsci e la critica letteraria*, cit.): «la diversa visione storiografica comporta uno spostamento di accenti in ogni giudizio, e apr[e] prospettive nuove, e determin[a] una problematica fino allora nemmeno intravista» (p. 233).

considerazione di una totalità complessa di aspetti ed elementi verso la lotta politica per l'egemonia.

Fra i primi commentatori di questo luogo critico, Adriano Seroni ha scritto parole ancora valide in tal senso: «la distinzione fra critica d'arte e critica politica non è da considerarsi un “distinto” crociano, ma da vedersi nel suo rapporto dialettico che prepara il principio della *fusione*: l'elemento catalizzatore che opera è [...] quello della *lotta culturale*»²¹. E la lotta culturale appena menzionata non è che l'inizio, poiché rappresenta il momento di messa in opera dell'egemonia – un'egemonia che ha bisogno, anche quando si serve dei testi letterari o da essi segue, di un'elaborazione logica, precisa, priva di distorsioni. Il fine è l'educazione delle masse al riconoscimento morale ed estetico della bellezza. E si tratta di una pedagogia trasparente, lontana dagli inganni dell'egemonia borghese, che in Italia, in particolare, ha prodotto solo distacco e separazione dalle esigenze vive del popolo²²: il marxismo, per Gramsci, è «l'espressione di [...] classi subalterne che vogliono educare se stesse all'arte di governo e che hanno interesse a conoscere tutta la verità» (*Q* 10, 41, 1320)²³. Ciò prefigura un quadro di azione e di riflessione del tutto differente rispetto a quello del marxismo

²¹ Adriano Seroni, *La distinzione fra «critica d'arte» (estetica) e «critica politica» in Gramsci. Il concetto di «lotta culturale» e le indicazioni metodiche per un nuovo storicismo critico*, in Aa.Vv., *Studi gramsciani*, cit., p. 261.

²² Nei *Quaderni* si legge: «I laici hanno fallito al loro compito storico di educatori ed elaboratori della intellettualità e della coscienza morale del popolo-nazione, non hanno saputo dare una soddisfazione alle esigenze intellettuali del popolo» (*Q* 21, 5, 2118).

²³ Gramsci così continua: «La critica delle ideologie, nella filosofia della praxis, investe il complesso delle superstrutture e afferma la loro caducità rapida in quanto tendono a nascondere la realtà, cioè la lotta e la contraddizione, anche quando sono “formalmente” dialettiche (come il crocismo) cioè spiegano una dialettica speculativa e concettuale e non vedono la dialettica nello stesso divenire storico» (*Q* 10, 41, 1320). La lotta culturale propria del marxismo assume come avversarie quelle filosofie che, presentandosi a livello formale e superficiale come dialettiche, in realtà si rivelano attigue a un orizzonte borghese e capitalistico di gestione passiva delle masse, le quali rischiano di essere vittime di ideologizzazioni insincere e alle quali è così negata un'elaborazione originale del proprio vissuto storico e della propria azione politica. È in quest'orizzonte che ha senso, per Gramsci, la lotta culturale, e l'approfondimento critico-storico che si porta dietro. Vedremo a breve in che modo il pensatore sardo sostanzi la nuova cultura che sorge dall'egemonia marxista.

tradizionale: l'educazione alla bellezza, all'arte, al riconoscimento del valore estetico, legata, come abbiamo visto, alla lotta egemonica sembra andare di pari passo con la legittimazione dell'apporto soggettivo e individuale alla rivoluzione, caratterizzato non certo da un semplice sentimento o da un'incontrollata spontaneità (anche quando sincera), ma da un controllo vigile, profondamente morale, di cui farsi carico: è quello che Gerratana chiama, con felice espressione, «il contrassegno della *responsabilità*», cui si collega una complessità di fattori che paiono scongiurare, in Gramsci, la dissoluzione del soggetto²⁴ e la scomparsa di una prospettiva intersoggettiva, comunitaria²⁵. Si comprende che tale prospettiva, almeno in campo estetico e artistico, sia di importanza fondamentale, e dimostra quanto Gramsci giudichi ingenui e infausti i tentativi di svuotamento del contributo soggettivo voluti dal bieco meccanicismo del marxismo sovietico. Nella società comunista, nella società degli uomini liberi, l'arte trova un pieno riconoscimento a partire dal suo stesso rinnovamento, da una revisione rinfrescante della tradizione, ora estesa a modello etico, umano, di vita morale, nel quadro di un umanesimo integrale, in cui tutti sono partecipi consapevolmente del valore estetico. Gramsci è lontanissimo da qualsivoglia indicazione protozdanovista: l'arte, la letteratura, sorgono dinamicamente dalla totalità sociale e dalla cultura, in forme persino imprevedibili, creativamente soggettive²⁶.

²⁴ Valentino Gerratana, *Gramsci. Problemi di metodo*, Roma, Editori Riuniti, 1997, p. 132.

²⁵ Su questo punto cfr. Eugenio Garin, *Con Gramsci*, Roma, Editori Riuniti, 1997, p. 68.

²⁶ Musolino ha colto perfettamente questo nodo importante del discorso gramsciano, che offre l'esempio non solo della sua originalità, ma anche del contributo fattivo a un pensiero marxista sull'arte, ben oltre le indicazioni di massima che Marx e Engels (forse più il secondo che il primo) potevano offrire. In più, i contorni dell'analisi gramsciana descrivono la sua distanza dal crocianesimo, nei termini di un ribaltamento della prospettiva idealistica, entro il quale le sintesi estetiche e i motivi astratti della bellezza e della purezza trovano ora una ragione materiale e umana, un legame strettissimo con le circostanze sociali del loro emergere: «Il nesso che Gramsci istituisce tra l'azione di rinnovamento culturale e la lotta per una effettiva socializzazione degli strumenti e dei prodotti della cultura non appare mai risolto, nei "quaderni", in una semplice e statica identificazione. In particolare, ricorre negli scritti di Gramsci questa ferma convinzione: ogni mutamento profondo della struttura sociale è di per sé tale da produrre nuovi piani e

L'ossessione gramsciana per gli errori logici e per i problemi «mal posti» (Q 21, 1, 2109) – cioè per una mancata configurazione dei “nessi” – trova un luogo d'elezione nell'appunto con cui abbiamo iniziato la nostra trattazione. Ed è un luogo importante perché segna non solo il distacco dalla pratica dei “distinti” crociani e mette in discussione il principio di autonomia estetica, ma consegna al lettore la necessità di fuoriuscire dalle logiche – solo in apparenza fraterne – dell'astratta dialettica di Croce. Siamo nella direzione di uno storicismo assoluto, a cui è ostile la figura di un pensiero che autovalorizza se stesso escludendosi dalla prassi, e che trova la sua identità nella considerazione dell'«atto storico concreto», per sua stessa natura «“impuro”, reale nel senso più profano e mondano della parola» (Q 11, 64, 1492). Il pensiero dialettico di Gramsci – diverso parimenti dall'attualismo di Gentile e dall'idealismo di Croce – pratica uno storicismo integrale, nelle forme di un umanesimo militante, come antidoto a «una ricostruzione puramente teorica della storia, ad uso dei conservatori e dei moderati che temono sopra ogni altra cosa coloro che fanno la storia», ha scritto Norberto Bobbio²⁷. Anche la ricostruzione del momento artistico e dei suoi esiti non può essere puramente teorica e non può risultare da distinzioni aprioristiche e prive di verifica umana e storica, perché la finalità – cui l'intellettualità laica deve guardare e che, per ragioni storiche, in Italia non è stata perseguita – è

nuove direzioni di cultura, e tale da suscitare – nel campo artistico – l'invenzione di sintesi originali delle forme e dei contenuti della vita. Secondo Gramsci, anche gli uomini della città futura, dunque, avranno una loro arte, e sarà l'arte nuova di tempi nuovi, dotata di sensi e caratteri non prevedibili, o prevedibili solo genericamente; ma l'insorgere di forme culturali e artistiche profondamente diverse da quelle della tradizione, non segna di per sé (né prepara) il rifiuto o la perdita definitiva della cultura morale e artistica del passato; al contrario, proprio perché volte a risolvere i contrasti di classe, la coscienza e l'azione rivoluzionaria si propongono come coscienza e azione storiche unitarie, nel senso – non dogmatico e moralistico, ma dinamico e concreto – di un umanesimo integrale, di un universo sociale e culturale in cui la natura etica ed estetica della tradizione potrà essere riassorbita e vivificata» (*Marxismo ed estetica in Italia*, cit., p. 41 n. 21). Su questo punto cfr. inoltre Gianni Scalia, *Metodologia e sociologia della letteratura in Gramsci*, in Alberto Caracciolo e Gianni Scalia (a cura di), *La città futura. Saggi sulla figura e il pensiero di Antonio Gramsci*, Milano, Feltrinelli, 1959, in part. pp. 339 e 354-355.

²⁷ Norberto Bobbio, *Nota sulla dialettica in Gramsci*, in Aa.Vv., *Studi gramsciani*, cit., p. 86.

l'elaborazione di «un moderno “umanesimo” capace di diffondersi agli strati più rozzi e incolti» (*Q* 21, 5, 2119), fuori da qualsiasi inganno populista e lontano da una produzione culturale artisticamente deteriore.

Altre volte questi problemi sono mal posti per l'influsso di concetti estetici di origine crociana, specialmente quelli concernenti il così detto «moralismo» nell'arte, il «contenuto» estrinseco all'arte, la storia della cultura da non confondersi con la storia dell'arte ecc. Non si riesce a intendere concretamente che l'arte è sempre legata a una determinata cultura o civiltà, e che lottando per riformare la cultura si giunge a modificare il «contenuto» dell'arte, si lavora a creare una nuova arte, non dall'esterno (pretendendo un'arte didascalica, a tesi, moralistica), ma dall'intimo, perché si modifica tutto l'uomo in quanto si modificano i suoi sentimenti, le sue concezioni e i rapporti di cui l'uomo è l'espressione necessaria (*Q* 21, 1, 2109).

Il luogo programmatico appena citato sembra raccogliere una pluralità di indicazioni, che ruota attorno a un nesso di problemi teorici. Appare tuttavia chiaro che Gramsci qui vada nella direzione di un superamento dialettico di alcune questioni propriamente crociane²⁸. Come ha scritto Musolino, siamo nel territorio sperimentale di una ricerca che coniughi la specificità storica dell'arte (e dunque la sua circostanzialità materiale) con l'oggettività dei valori estetici, fuori da una cognizione dell'arte che si esaurisca nella contemplazione, nella purezza e nella suggestione irrazionale: ciò implica «l'avvio a una critica del principio speculativo astratto dell'autonomia dell'arte»²⁹. Inoltre, Gramsci sembra alludere al tema teorico e politico sotteso: la relazione che lega l'arte al contesto culturale e civile in modo non semplicemente estroflesso, ma profondo, dal momento che la lotta per una

²⁸ Come nota Niksa Stipcevic nel suo pionieristico studio su Gramsci e la letteratura, a proposito dei limiti di Croce: «Visto che l'“oggettualità materiale” dell'opera d'arte, la sua realizzazione concreta in senso oggettuale, non rientra nel giro degli interessi del Croce, resta del tutto comprensibile come l'attenzione dello studioso d'estetica non possa nemmeno essere attirata dal destino di questa “oggettualità materiale” lanciata nello spazio e nel tempo, nella durata, una volta realizzatasi la magica sintesi intuitiva (per la quale non è nemmeno necessario che si *esprima* nel senso più generale della parola)»: abbiamo citato da *Gramsci e i problemi letterari*, Milano, Mursia, 1968, pp. 55-56.

²⁹ Rocco Musolino, *Marxismo ed estetica in Italia*, cit., p. 46.

nuova cultura ha l'obiettivo di modificare *tutto l'uomo*, assieme alle condizioni che rendono possibile la produzione artistica. E non si può non sottolineare come manchi in Gramsci qualsivoglia pretesa dirigista: non si può chiedere all'arte di esporre delle tesi (e, di riflesso, non si può attribuire un giudizio pretestuosamente positivo, anche solo sul piano estetico, a quelle opere che si presentano in forma di propaganda). E, d'altro canto, gli oggetti culturali che Gramsci, dal suo particolare punto di vista di storicista assoluto, prende in considerazione e sembra apprezzare mai ricadono nella rete del populismo estetico o del didascalismo: si vada da Dante a Balzac, da Leopardi a Manzoni. L'affermazione contenuta nella nota lettera a Iulca del 5 settembre 1932 nella quale Gramsci sostiene di poter «ammirare esteticamente *Guerra e pace* di Tolstoj e non condividere la sostanza ideologica del libro»³⁰ va intesa nella direzione che stiamo tentando di esplicitare, ossia quella di un "umanismo" e di una profonda storicità dell'opera d'arte, da comprendere appieno beneficiando sia del giudizio estetico (che deve essere specifico, argomentato, tecnico) e il giudizio politico-morale (anch'esso non meno

³⁰ Antonio Gramsci, *Lettere dal carcere*, Torino, Einaudi, 1947, p. 205. Poche righe prima, Gramsci aveva corretto, in modo significativo ai fini del nostro discorso, un giudizio a lui attribuito e, di seguito, esplicitato a Iulca la necessità di una distinzione sul piano teorico: «[...] è certamente inesatto il giudizio che mi attribuisce, secondo il quale "avere dell'amore per uno scrittore od un altro artista non è lo stesso che avere per lui della stima". Non ho potuto mai scrivere una simile... banalità; me ne avrebbe tenuto lontano, se non altro, il ricordo di un certo numero di lavori teatrali ispirati dal filisteismo universale [...]. Forse io ho distinto il godimento estetico e il giudizio positivo di bellezza artistica, cioè lo stato d'animo di entusiasmo per l'opera d'arte come tale, dall'entusiasmo morale, cioè dalla compartecipazione al mondo ideologico dell'artista, distinzione che mi pare criticamente giusta e necessaria». Aveva forse in mente Gramsci Nicola Chiaromonte quando, in un articolo dedicato all'autore di *Anna Karenina* uscito su «Tempo presente» nel settembre-ottobre 1960, lanciava strali contro coloro i quali sostengono «che il Tolstoj moralista reprime e deforma, se non addirittura tradisce, il Tolstoj artista», asserendo poi che «Gli spiriti mediocri hanno difficoltà a concepire come un uomo veramente assorto in un problema e deciso a spingere il proprio pensiero fino al fondo possa non temere di portar giudizio su ciò che gli è più caro» (*Tolstoj e l'arte*, in Idem, *Silenzio e parole. Scritti filosofici e letterari*, Milano, Rizzoli, 1978, p. 7)? Probabilmente no. Ma la scissione che Chiaromonte contesta dà la possibilità di intendere come in Gramsci la distinzione tra elemento artistico ed elemento politico vada superata nella direzione di un superamento/potenziamento di entrambe le polarità.

circostanziato)³¹ superati poi in una cornice appunto superiore qual è quella della critica letteraria al servizio della filosofia della praxis.

E tuttavia non bisogna dimenticare che l'impostazione metodologica fornita da Gramsci va collegata alle finalità politiche dell'egemonia. In materia di problemi letterari, lo abbiamo detto, si tratta di allestire una forma di pedagogia dal basso, in grado di diffondere la pratica umanistica (colta nelle sue ricadute morali e politiche) presso le masse. Ancora in tal senso va interpretata l'insistenza gramsciana sull'insufficienza del giudizio estetico, che pare colto, negli appunti del carcere, in modo dialettico: sia, cioè, nella sua importanza specifica, e sia nella sua insufficienza (contrariamente alle pretese di autonomia, che farebbero ricadere la critica nel pieno della contraddizione idealistica). I nomi di Francesco De Sanctis e Luigi Russo rappresentano un'opzione italiana per uscire dalle secche del crocianesimo. Quantunque la bellezza estetica sia, per Gramsci, un valore estetico da salvaguardare, il pensatore sardo vi scorge, sul piano della pratica politica, la necessità di un prolungamento, di un rinvigorimento dialettico, della presenza, cioè, di un elemento attivo che conduca il pensiero su un terreno di politicità³²:

³¹ Scrive Romano Luperini a proposito di Gramsci: «Egli non si nasconde mai dietro una presunta oggettività o una prospettiva scontata o già data, ma ogni volta valorizza la specificità e l'originalità dell'ottica da cui muove. Il fatto è che la lotta e la dialettica partecipano, per Gramsci, di un conflitto che fa parte organica del divenire storico, un conflitto attraverso il quale entra in gioco, ogni volta, il senso stesso della storia» (*Gramsci e la letteratura: verso un'ermeneutica materialistica*, in Idem, *Controtempo. Critica e letteratura fra moderno e postmoderno: proposte, polemiche e bilanci di fine secolo*, Napoli, Liguori, 1999, p. 61).

³² La modalità attraverso cui Gramsci dispiega il problema teorico si presta a un'attualizzazione irresistibile. Nei capitoli successivi mostreremo come gran parte di tali nessi problematici ritorni nelle elaborazioni originali degli intellettuali più fedeli a Gramsci: valga, come semplice anteprima, la menzione di Franco Fortini e della sua idea di critico come mediatore e voce del senso comune. In più, il passo gramsciano reca in sé una profonda sollecitazione politica: alla luce di ottant'anni e più di marxismo critico e di cambiamenti epocali, ha ancora senso una pedagogia umanistica di tale portata? Segnaliamo, per ora, che, in materia di educazione popolare ai problemi dell'arte, il nome Gramsci – che, per inciso, detestava la manualistica *à la* Bucharin – è associato in Italia alla questione del “metodo”, allo stesso modo di quanto Bertolt Brecht rientri oggi nei discorsi intellettuali (vedi ad esempio il caso di Fredric Jameson) di chi si pone il problema di un coinvolgimento reale delle masse che non sia servo del consumismo culturale. Rimandiamo questa discussione ai capitoli successivi, limitandoci, per ora, a ricostruire, necessariamente in modo sintetico, il pensiero di Gramsci.

La «bellezza» non basta: ci vuole un determinato contenuto intellettuale e morale che sia l'espressione elaborata e compiuta delle aspirazioni più profonde di un determinato pubblico, cioè della nazione-popolo in una certa fase del suo sviluppo storico. La letteratura deve essere nello stesso tempo elemento attuale di civiltà e opera d'arte, altrimenti alla letteratura d'arte viene preferita la letteratura d'appendice che, a modo suo, è un elemento attuale di cultura, di una cultura degradata quanto si vuole ma sentita vivamente (*Q* 21, 4, 2113).

Nel momento della lotta politica, la letteratura non può abiurare dal suo fine estetico: quel “deve essere”, più che un *diktat*, è un'esortazione a non configurare l'apporto culturale alla battaglia sociale in termini meccanici e riduttivi (riduttivi, in prima istanza, per l'arte, s'intende). Si nota in questo rilievo gramsciano una tensione militante più viva, se confrontato con gli altri appunti che abbiamo avuto modo di citare. E difatti, il passo è tratto da una nota dedicata al rapporto tra la letteratura italiana e il pubblico, questione che rientra nell'orbita, che ci accingiamo a esplorare, del concetto di “nazionale-popolare” (qui evocato con l'espressione «nazione-popolo»), anch'esso sottoposto a varie oscillazioni nel corso della trattazione, ma sempre dialetticamente legato alla questione dell'egemonia. Quella tensione che si rileva – anche a livello stilistico, essendo Gramsci uno scrittore di valore³³ –

³³ Bartolo Anglani ha battuto meritoriamente su questo punto (pensando anzitutto alle splendide *Lettere*) in un recente contributo, che non lesina certo critiche al gramscismo novecentesco, reo di aver sovente tradito la lettera materiale dei *Quaderni* a proposito di arte e letteratura: cfr. *Solitudine di Gramsci. Politica e poetica del carcere*, Roma, Donzelli, 2007. Anglani è uno dei commentatori contemporanei più interessanti del pensiero di Gramsci: talvolta, le sue posizioni scivolano verso una radicalizzazione eccessiva del motivo dell'autonomia estetica, ma risultano utilissime e condivisibili sul piano di una considerazione più attenta e filologica del messaggio gramsciano; quel che forse non è accettabile è un astio – sempre ben calibrato, a dire il vero – rivolto alla storia dell'esegesi gramsciana in Italia (nei confronti della quale Anglani veste i panni, sin dalla prima ora, di consapevole *outsider*), che porta lo studioso a considerare con favore gli studi su Gramsci provenienti da altri paesi, i quali, se hanno dato e continuano a dare un contributo enorme e positivo all'attualità del pensatore sardo, spesso sono indice di approssimazione interpretativa e di abbaglio filologico. Per un approfondimento della qualità letteraria degli scritti gramsciani, rimandiamo a Lea Durante e Pasquale Voza (a cura di), *La prosa del comunismo critico. Labriola e Gramsci*, Bari, Palomar, 2006.

nel passo appena citato è l'indice di quel particolare movimento dialettico che investe il lavoro del pensiero, che, allorché incontra la particolarità concreta della posta in gioco, si fa più chiaro, netto, si apre al nesso che intrattiene con le questioni più generali, le quali diventano, in tal modo, strettamente politiche.

Questo percorso si scopre in modo particolare nella nota che Gramsci dedica al rapporto tra arte e lotta per una nuova civiltà, dove il semplice sociologismo o la banale considerazione dei contesti e delle circostanze limitano la conoscenza dell'opera, dimostrano di non saper andare a fondo del problema estetico (che è qui salvaguardato in una sorta di processo inverso rispetto a quello appena menzionato: dalla conoscenza materiale a quella, se vogliamo, spirituale della bellezza e dell'espressività). Il bersaglio è, si suppone, il meccanicismo volgare di Bucharin e compagni:

Il rapporto artistico mostra, specialmente nella filosofia della prassi, la fatua ingenuità dei pappagalli che credono di possedere in poche formulette stereotipate, la chiave per aprire tutte le porte (queste chiavi si chiamano propriamente «grimaldelli»). Due scrittori possono rappresentare (esprimere) lo stesso momento storico-sociale, ma uno può essere artista e l'altro un semplice untorello. Esaurire la questione limitandosi a descrivere ciò che i due rappresentano o esprimono socialmente, cioè riassumendo, più o meno bene, le caratteristiche di un determinato momento storico-sociale, significa non sfiorare neppure il problema artistico. Tutto ciò può essere utile e necessario, anzi lo è certamente, ma in un altro campo: in quello della critica politica, della critica del costume, nella lotta per distruggere e superare certe correnti di sentimenti e credenze, certi atteggiamenti verso la vita e il mondo; non è critica e storia dell'arte, e non può essere presentato come tale, pena il confusionismo e l'arretramento o la stagnazione dei concetti scientifici, cioè appunto il non conseguimento dei fini inerenti alla lotta culturale (Q 23, 3, 2187).

Perché quest'ultima – la lotta culturale – non può generare risultati soddisfacenti se albergano, nella distinzione tra giudizio estetico e giudizio politico, quella confusione e quel caos che sono propri di una visione adialettica. Quando il contenutismo si sostituisce alla critica estetica,

svuotando quest'ultima delle proprie specificità, si realizza, per Gramsci, un arretramento dei concetti scientifici. Ma se il fine è la ricostruzione della totalità sociale, e di conseguenza l'orientamento della lotta politica all'interno di una complessità, anche la considerazione dell'untorello (che, in virtù del giudizio estetico e critico, non sarà altro che un untorello) diventa necessaria. Si spiega così l'interesse di Gramsci per quelle forme d'arte che egli valuta non afferibili alla categoria dei capolavori o irrilevanti su un piano estetico, ma significative su quello politico: il romanzo d'appendice, la letteratura populistica e regionalistica, il romanzo poliziesco, quello gotico, ecc. Anche queste forme costituiscono motivo di riflessione perché indicano tendenze sociali, dinamiche culturali. E Gramsci più volte si spende nel ribadire che le masse popolari andrebbero educate esteticamente in una direzione contraria a quella della paraletteratura. Non casualmente il seguito della nota che abbiamo citato fuoriesce dalla preoccupazione culturale e si immerge per un attimo nella teoria della totalità sociale, colta qui in modo straordinariamente originale, alla luce di una dinamicità in cui gli elementi non sono fissati in un rapporto meccanico, ma si muovono incessantemente, divenendo di volta in volta – per usare il lessico gramsciano di Raymond Williams – dominanti o residuali o emergenti³⁴.

Un determinato momento storico-sociale non è mai omogeneo, anzi è ricco di contraddizioni. Esso acquista «personalità», è un «momento» dello svolgimento, per il fatto che una certa attività fondamentale della vita vi predomina sulle altre, rappresenta una «punta» storica: ma ciò presuppone una gerarchia, un contrasto, una lotta. Dovrebbe rappresentare il momento dato, chi rappresenta questa attività predominante, questa «punta» storica; ma come giudicare chi rappresenta le altre attività, gli altri elementi? Non sono «rappresentativi» anche questi? E non è «rappresentativo» del «momento» anche chi ne esprime gli elementi «reazionari» e anacronistici? Oppure sarà da ritenersi

³⁴ Cfr. Raymond Williams, *Marxismo e letteratura* [1977], Roma-Bari, Laterza, 1979, pp. 160-168.

rappresentativo chi esprimerà tutte le forze e gli elementi in contrasto e in lotta, cioè chi rappresenta le contraddizioni dell'insieme storico-sociale? (Q 23, 3, 2187).

In altri termini, Gramsci si chiede se, in una ricostruzione della totalità sociale utile alla lotta politica, sia possibile trascurare quegli elementi che appaiono secondari, deteriori o persino reazionari. Il motivo ricorrente dell'egemonia conduce alla rappresentazione di una totalità in cui i diversi attori si contendono la possibilità della dominazione. Anche nei fatti artistici culturali, sembra suggerire Gramsci, esistono delle gerarchie identificabili e si verificano variazioni, movimenti, processi, lotte per l'egemonia, in virtù delle quali certe forme o certi generi acquisiscono assoluta o relativa importanza, designano un quadro di riferimento. La critica ha il compito, continua Gramsci – che qui guarda all'esempio di De Sanctis –, di segnalare i «contrasti tra concezioni della vita antagonistiche»: «in essa devono fondersi la lotta per una nuova cultura, cioè per un nuovo umanesimo, la critica del costume, dei sentimenti e delle concezioni del mondo con la critica estetica o puramente artistica nel fervore appassionato, sia pure nella forma del sarcasmo» (Q 23, 3, 2188). In questa *fusione* si realizza il superamento della distinzione tra critica artistica e critica politica, si mettono al bando i “distinti” crociani, ci si colloca su un terreno che coniuga la pratica critica con la battaglia per una nuova civiltà, dalla quale – nelle sue forme libere e varie – l'arte potrà generarsi o rigenerarsi in vesti imprevedibili (diversamente, suggerisce Gramsci, nessuna arte ha la possibilità di crearsi per partenogenesi, senza l'azione edificante di un reale cambiamento storico)³⁵.

³⁵ Nello stesso luogo: «Si può anche pensare che una critica della civiltà letteraria, una lotta per creare una nuova cultura, sia artistica nel senso che dalla nuova cultura nascerà una nuova arte, ma ciò appare un sofisma» (Q 23, 3, 2187-2188). Come nota Stipcevic – che però non accenna all'idea di una ricostruzione “filologica” (nel senso però di una «filologia vivente»: cfr. Q 11, 25, 1430) della totalità sociale –, «Nello sforzo di individuare nuovi corsi nella vita culturale, Gramsci vedrà le possibilità di creare una nuova vita e una nuova cultura anche in quei momenti e in quegli orientamenti letterari dei quali non si potrebbe in nessun modo dire che si battessero per la trasformazione dei rapporti sociali, anche se

Che si debba parlare, per essere esatti, di lotta per una «nuova cultura» e non per una «nuova arte» (in senso immediato) pare evidente. Forse non si può neanche dire, per essere esatti, che si lotta per un nuovo contenuto dell'arte, perché questo non può essere pensato astrattamente, separato dalla forma. Lottare per una nuova arte significherebbe lottare per creare nuovi artisti individuali, ciò che è assurdo, poiché non si possono creare artificiosamente gli artisti. Si deve parlare di lotta per una nuova cultura, cioè per una nuova vita morale che non può non essere intimamente legata a una nuova intuizione della vita, fino a che essa diventi un nuovo modo di sentire e di vedere la realtà e quindi mondo intimamente connaturato con gli «artisti possibili» e con le «opere d'arte possibili» (Q 23, 6, 2192).

Forma e contenuto, per Gramsci, non sono separabili, seppure una distinzione scientifica sia indispensabile (il fantasma di Croce sembra aleggiare costantemente): sono elementi stretti in un processo; l'uno varia al modificarsi dell'altro. Alla domanda: «Si può parlare di una priorità del contenuto sulla forma?», Gramsci risponde rifacendosi ancora a De Sanctis: si può dire che «l'opera d'arte è un processo e che i cambiamenti di contenuto sono anche i cambiamenti di forma» (Q 14, 72, 1737). Ancora in polemica con Bucharin e il marxismo sovietico, il pensatore sardo sottolinea l'impossibilità di un rinnovamento dell'arte per mezzo del contenutismo spicciolo: un'opera letteraria può essere artisticamente e culturalmente rivoluzionaria al di là del discorso politico che la anima, sia in termini di ideologia autoriale che di ideologia e tecnica testuali. Da qui discende la necessità di un'azione demistificante da parte della critica, che segue la lezione dell'hegelo-marxismo: la storicità della forma e del contenuto rischia infatti d'essere occultata se si resta fermi a una considerazione puramente

creavano veramente nuovi indirizzi culturali e diffondevano in Italia nuove concezioni filosofiche e nuovi procedimenti letterari» (*Gramsci e i problemi letterari*, cit., p. 21). È il caso, notissimo, dei futuristi italiani e degli intellettuali raccolti attorno a «La Voce», per il quale cfr. il recente Vito Santoro, *Organizzazione culturale e rinnovamento morale: Gramsci e il modello vociano*, in Lea Durante e Guido Liguori (a cura di), *Domande sul presente. Studi su Gramsci*, Roma, Carocci, 2012, pp. 141-151.

superficiale o astratta (Gramsci intravede questo rischio anzitutto nella produzione letteraria che esibisce il lavoro sulla forma a dispetto della comunicabilità diretta: come non tollerava la rivoluzione semantica di Ungaretti, non avrebbe probabilmente tollerato le avanguardie linguistiche più radicali del Novecento: e su questa scelta politica, che si presta a fraintendimenti, si gioca la partita della sua eredità, come vedremo). «Il fondamento di ogni attività critica – egli sostiene con lessico di derivazione idealistica – pertanto deve basarsi sulla capacità di scoprire la distinzione e le differenze al di sotto di ogni superficiale e apparente uniformità e somiglianza, e l'unità essenziale al disotto di ogni apparente contrasto e differenziazione alla superficie» (*Q* 23, 5, 2192). Il che significa, in termini di filosofia della prassi, promuovere un tentativo di chiarezza materialistica, scardinare l'apparenza di ciò che si presenta come definitivo e ricercare nuovi criteri di senso e orientamento. In una parola, offrire una conoscenza storica profonda che non si accontenti della superficie: «Ecco allora che “contenuto e forma” oltre che un significato “estetico” hanno anche un significato “storico”. Forma “storica” significa un determinato linguaggio, come “contenuto” indica un determinato modo di pensare, non solo storico, ma “sobrio”, espressivo senza pugnì in faccia, passionale senza che le passioni siano arroventate all'Otello o al melodramma, senza la maschera teatrale, insomma» (*Q* 14, 72, 1738).

Dunque, la lotta per una nuova arte, che rappresenta la finalità della critica letteraria propria della filosofia della prassi, pone un problema diverso: il tentativo di conquistare quell'egemonia morale e politica da cui procede una libertà artistica forse più genuina, forse più rispettosa dell'artisticità in sé, di quanto lo possa essere una considerazione solo metafisica o puristica d'essa. È un irrompere dell'elemento politico morale nella problematica idealistica e crociana, che scardina la logica della differenziazione sistematica

e dell'autonomia³⁶. Nello stesso tempo, sul piano della disciplina di studio, il valore della filologia, ossia «l'espressione metodologica dell'importanza che i fatti particolari siano accertati e precisati nella loro inconfondibile "individualità"» (*Q* 11, 24, 1429), autorizza la critica ad assegnare, nel quadro della totalità, giudizi e gerarchie di senso argomentati e disponibili a essere verificati socialmente. Tanto più, in campo letterario, dove l'«espressione "verbale" ha un carattere strettamente nazionale-popolare-culturale» (*Q* 23, 7, 2193), cioè si fonda su una profondità linguistica e sociale che ha bisogno d'essere evidenziata. A dispetto delle altre arti, il contenuto della letteratura presenta una verificabilità sociale pressoché immediata. E ciò consente un uso politico del testo letterario ai fini della battaglia culturale. Il linguaggio, visto da Gramsci sempre in una prospettiva sociale, è il terreno fertile su cui far germogliare le ragioni di una spinta egemonica. La quale, di fronte ai fatti artistici, terrà sempre presente l'impossibilità di "dirigere" dall'esterno la formazione di stili, poetiche, tendenze. Nell'elaborare dei criteri validi per la critica letteraria, Gramsci non solo ripete di dover assolutamente escludere l'idea «che un'opera sia bella per il suo contenuto morale e politico e non già per la sua forma in cui il contenuto astratto si è fuso e immedesimato» (*Q* 15, 38, 1793) – il che non implica una distinzione aprioristica tra apprezzamento estetico e coinvolgimento politico, bensì una differenziazione da cogliere nella specificità immanente dell'oggetto culturale e storico che si va a valutare

³⁶ Si consideri questo passo: «le teorie del Croce saranno da accogliere o da respingere, ma bisognerebbe conoscerle con esattezza e citarle con scrupolo. Invece è da notare come nella discussione esse siano riferite a orecchio, "giornalisticamente". È evidente che il momento "artistico" come categoria, nel Croce, anche se esso è presentato come momento della pura forma, non è il presupposto di nessun calligrafismo né la negazione di nessun contenutismo, cioè del vivace irrompere di nessun nuovo motivo culturale. Neanche conta, in realtà, il concreto atteggiamento del Croce, come politico, verso questa o quella corrente di passioni e sentimenti; come esteta il Croce rivendica il carattere di liricità dell'arte, anche se come politico rivendichi e lotti per il trionfo di un determinato programma invece che di un altro. Pare anzi che con la sua teoria della circolarità delle categorie spirituali, non possa negarsi che nell'artista il Croce presupponga una forte "moralità", anche se non come fatto morale consideri l'opera d'arte ma come fatto estetico, cioè consideri un momento e non un altro del circolo come quello di cui si tratta» (*Q* 15, 20, 1778-1779).

–, ma evidenzia pure che il sorgere di un’attività artistica non rientra fra i compiti dell’«uomo politico», dal momento che gli esiti arriveranno sul piano artistico solo se «il mondo culturale per il quale si lotta è un fatto vivente e necessario». Eppure, è da evidenziare che Gramsci spesso sovrappone la figura del critico politico a quella dell’uomo politico (o del dirigente), perché in effetti, nella lotta per l’egemonia, l’intellettuale non può essere considerato un mero specialista, e anzitutto perché la finalità, in cui tali mansioni si annullano, è il diffondersi di una capacità emozionale ed estetica che giova alle masse e alla loro crescita politica. In tal senso, ancora, va letta la denuncia che il critico d’arte e l’uomo politico possono formulare a proposito del «“calligrafismo”», di qui «piccoli artisti che opportunisticamente affermano certi principii ma si sentono incapaci di esprimerli artisticamente» (ivi, 1794).

Insomma, in Gramsci la riflessione estetica, a cui è accordata una specificità inequivocabile, va letta non in senso autonomistico, non come partizione del sapere neutra. Anche quando Gramsci insiste sul valore intrinseco dell’artisticità, ragionando di bellezza e di ingegno, il discorso si allarga inevitabilmente sulla storicità delle forme, sulla possibilità di concepire l’arte come legata a un mondo morale che può essere integrato, trasformato, indirizzato verso la prospettiva dell’emancipazione. È per questi motivi che, pur rispettosa della lettera materiale delle pagine gramsciane e nello stesso tempo indice di una tensione politica ed attualizzante in certo senso eccentrica rispetto alla tradizione interpretativa anche più recente, la posizione di Anglani sulla critica letteraria di Gramsci, allorché insiste sulla supposta idea gramsciana di una critica che consideri l’arte libera da condizionamenti ideologici e di un lavoro estetico che si fermi all’esaltazione della bellezza o, al limite, alla necessaria democratizzazione di quest’ultima presso le masse, appare, almeno ai nostri occhi, esagerata e fuorviante. Perché se è vero, lo ripetiamo, che il giudizio estetico è distinto dal giudizio politico, l’attenzione rivolta alla letteratura è, nel pensatore sardo, non certo l’esito di un interesse artistico, ma presuppone il tentativo di leggere l’arte

come parte di una totalità sociale. Volendo salvaguardare l'originale posizione di Gramsci svincolandola giustamente dalle pretese di fondare un'estetica materialistica, Anglani finisce paradossalmente per accordare all'autore dei *Quaderni* un abito mentale eccessivamente prossimo all'edonismo sensistico e all'idea che non vi siano legami tra socialità intrinseca dell'arte e circostanzialità ideologica. «La socialità dell'arte e dell'artista, per Gramsci – insiste Anglani –, non discende perciò immediatamente da fattori contenutistici e/o ideologici, ma è connessa alla capacità universale di portare nel mondo “civiltà” e “bellezza”»: annotazione che si può condividere solo in parte, dal momento che l'interesse di Gramsci per certe forme letterarie – anche quelle ritenute di altissimo valore estetico – non è mai scisso dalla considerazione di fattori ideologici o da contenuti logicamente riassumibili. Affermare che «La bellezza [...] è un “valore”, libero da condizionamenti di classe, del quale il proletariato deve appropriarsi senza tentennamenti e troppe distinzioni»³⁷ significa giungere alla soluzione politica senza aver prima proceduto a un'analisi delle condizioni materiali e ideologiche, senza aver compiuto quell'accurato lavoro di disamina che spingeva Gramsci ad attribuire importanza specifica alla filologia, alla critica estetica, alle minuzie, ai particolari, per poi legare il tutto, secondo il caso, a una prospettiva politica.

Tutto ciò non significa negare l'universalità poetica di Dante o la grandezza di Dostoevskij. Non è casuale che Anglani, per sostenere una “differenza gramsciana”, sia costretto a ridurre la sua complessa filosofia della praxis (entro, cui abbiamo detto, rientra l'attività critico-letteraria, dal momento che – come scrive Musolino – «valori estetici e valori morali si compenetrano e si condizionano reciprocamente su un terreno *storico concreto*»³⁸) al sensismo materialistico di radice settecentesca: «la differenza tra il materialismo e l'idealismo non consiste nella negazione dell'autonomia

³⁷ Bartolo Anglani, *Egemonia e poesia*, cit., p. 124 e 122.

³⁸ Rocco Musolino, *Marxismo ed estetica in Italia*, cit., p. 42.

dell'arte da parte del primo e nella rivendicazione di essa da parte del secondo, ma nella teorizzazione *ideologica* del *primato* dell'arte da parte dell'idealismo, e nella considerazione materialistico-sensistica dei bisogni della fantasia umana da parte del materialismo, in una linea che va dall'empirismo inglese a Diderot, a Beccaria, a Leopardi³⁹. Il punto – lo ribadiamo – è che lo storicismo assoluto e umanistico di Gramsci, anche in materia d'arte, non può essere ridotto alla sola matrice materialistico-sensistica; il suo carattere dialettico non lascia spazi all'autonomia o alla mera celebrazione della bellezza, bensì accorda valore conoscitivo alla specificità, al lavoro critico.

Storicità della letteratura: il "nazionale-popolare"

A chiusura delle sue osservazioni sul realismo, Francesco De Sanctis faceva notare che «Un popolo che studia è sempre libero ed originale»⁴⁰. Gran parte delle argomentazioni portate avanti da Gramsci su un piano teorico – distinzione e superamento della dicotomia giudizio estetico/giudizio politico; necessità della filologia nella ricostruzione dei nessi problematici; interesse per il legame tra paraletteratura e diffusione del senso comune – ha un carattere propedeutico, di premessa, di elaborazione di criteri di senso che sostengano l'importanza dell'affermazione desanctisiana. Servono, quelle argomentazioni, a indirizzare la ricerca verso un campo "realistico", quello del rapporto tra intellettuali e popolo.

Il concetto di "nazionale-popolare", che ricorre nelle pagine gramsciane in una natura spesso assai varia, enuclea la tesi di fondo che Gramsci si sforza di chiarire lavorando sull'analisi della situazione culturale italiana: la sostanziale distanza che intercorre in Italia tra la cultura ufficiale e

³⁹ Bartolo Anglani, *Egemonia e poesia*, cit., p. 132.

⁴⁰ Francesco De Sanctis, *Il principio del realismo* [1876], raccolto nell'antologia di Idem a cura di Stefano Giovannuzzi, *Saggi sul realismo*, Milano, Mursia, 1990, p. 137.

tradizionale, quella che oggi chiameremo la cultura “alta”, e il sentire delle masse popolari – distanza che trova nella produzione letteraria e nei “consumi” culturali una sorta di fedele riflesso. Come accade sempre in Gramsci, i condizionamenti sono reciproci e dialettici: il carattere intellettualistico e libresco della letteratura, cui si lega l’atteggiamento snobistico ed elitaristico degli intellettuali, ha inevitabili conseguenze sulla produzione culturale di livello più basso; e, viceversa, la diffusione della paraletteratura – e, anzitutto, di una paraletteratura proveniente da altri paesi (questa la principale innovazione della riflessione gramsciana: l’intuizione di una sostanziale colonizzazione culturale ai danni del paese reale) – influisce pesantemente sulla generazione di letteratura di valore. S’intuisce, pertanto, come la diagnosi di un generale carattere non nazionale-popolare della letteratura italiana abbia una valenza politica o s’inserisca nell’approfondimento del nesso “politica e letteratura” che Gramsci cerca di districare.

In un appunto del 1933 sono raccolte alcune annotazioni in merito, che conviene seguire da vicino. Il punto di partenza è la polemica tra “contenutisti” e “calligrafi”, tra sostenitori di un’arte che esprima direttamente e senza fronzoli le pretese e le istanze di una nuova cultura e gli assertori del primato estetico accordato alle strutture formali: due figure allegoriche, potremmo dire, della particolare condizione culturale italiana. La diatriba, che nell’anno a cui risalgono gli appunti gramsciani aveva animato le pagine dell’«Italia Letteraria», del «Tevere», di «Lavoro Fascista» e di «Critica Fascista», è studiata da Gramsci in termini dialettici: non solo l’opposizione tra contenutismo e calligrafismo appare priva di senso, ma risulta inoltre improduttiva sul piano della corretta disposizione dei problemi da affrontare. Gherardo Casini, direttore e redattore delle ultime due riviste appena citate, restando impantanato nelle semplificazioni della dicotomia, non riesce, a parere di Gramsci, a vedere oltre, a stabilire cioè un nesso tra il terreno della letteratura e il campo aperto della politica: «egli non sa praticamente indicare

– scrive il prigioniero – come possa essere impostata e condotta una lotta o aiutato un movimento per il trionfo di una nuova cultura e civiltà»; non riesce pertanto a porre il problema dell'egemonia e del rapporto che intercorre tra la diffusione di una nuova civiltà e la produzione culturale (sia essa precedente, consustanziale o susseguente al dispiegarsi di un nuovo orizzonte di senso). Con un ulteriore salto dialettico, Gramsci contesta a Casini di non porsi «il problema del come possa avvenire che una nuova civiltà, affermata come già esistente, possa non avere una sua espressione letteraria e artistica, possa non espandersi nella letteratura, mentre è sempre avvenuto il contrario nella storia, che ogni nuova civiltà, in quanto era tale, anche compressa, combattuta, in tutti i modi impastoiata, si sia precisamente espressa letterariamente prima che nella vita statale, anzi la sua espressione letteraria sia stata il modo di creare le condizioni intellettuali e morali per l'espressione legislativa e statale» (Q 15, 20, 1777).

È un passo decisivo (che va oltre la puntuale critica a Casini) perché dà la possibilità di comprendere in che modo Gramsci intenda la dialettica della storicità culturale. Il caso di una nuova civiltà che non possiede una sua espressione letteraria dimostra che la relazione tra il mondo delle strutture legislative e statali – che, urge ricordarlo, in un'ottica marxista si collocano ancora all'interno della sovrastruttura – e quello della cultura non è causativa, bensì è alimentata da una reciprocità che può esprimersi anche nei termini di una sfasatura storica o di un'assenza. Il che vuol significare che fra i rapporti sovrastrutturali – cioè nel campo delle ideologie e della produzione culturale – esiste un conflitto, che poi va a proiettarsi, «in termini di concreta unità dialettica» sul nesso che lega «struttura e sovrastrutture»⁴¹ (si noti il plurale).

Ma il punto che più interessa evidenziare in questa sede è il significato che Gramsci attribuisce all'assenza letteraria che prima si evocava,

⁴¹ Gianni Francioni, *L'officina gramsciana*, cit., p. 183. Cfr. Fabio Frosini, *Gramsci e la filosofia. Saggio sui Quaderni del carcere*, Roma, Carocci, 2003, pp. 86-95. Sul punto in questione mi si permetta di rinviare anche a Marco Gatto, *Marxismo culturale. Estetica e politica della letteratura nel tardo Occidente*, Macerata, Quodlibet, 2012, p. 38 sgg.

interpretandola come il sintomo dell'inespresso, del taciuto e dell'occultato, sviando apparentemente dall'effettivo problema di una possibile condizione in cui una nuova civiltà non trovi espressione culturale o letteraria. Perché è chiaro, sostiene il pensatore sardo, che «nessuna opera d'arte» (che dunque *c'è* anche quando non sembra essere espressione di una civiltà già affermata) «può non avere un contenuto, cioè non essere legata a un mondo poetico e questo a un mondo intellettuale e morale» (*Q* 15, 20, 1777; ma cfr. anche *Q* 14, 72, 1737): si noti come la connessione tra solitaria elaborazione estetica e compartecipazione alle circostanze sovraindividuali sia concepita quale dato innegabile. La questione da porre è quella del significato di un'apparente scissione tra il contenuto nascosto di un'arte non immediatamente riferibile a un mondo esterno e la civiltà culturale espressione di questo stesso mondo. Può darsi frattura? Può vivere l'arte in un mondo separato, in una sfera autonoma? In via negativa, il problema crociano ritorna a farsi presente, sottoponendolo Gramsci al solito correttivo materialistico.

Il binarismo ideologico da cui prende le mosse Casini va dunque collocato problematicamente sul piano della dialettica storica: «è evidente che i “contenutisti” sono semplicemente i portatori di una nuova cultura, di un nuovo contenuto e i “calligrafi” i portatori di un vecchio o diverso contenuto» (presente al di là del suo nascondimento), «di una vecchia o diversa cultura»; entrambe le posizioni in lotta («a parte ogni quistione di valore», seppure sia quest'ultimo a decretare le forme del «contrasto») esprimono, per Gramsci, una visione più generale:⁴² ed è su tale visione generale che il piano della riflessione dev'essere spostato, allorché ci si ponga

⁴² A Gramsci ovviamente non sfugge che i “contenutisti” risultano più comprensibili al popolo dei “calligrafi” o dei “neolalici” – e di ciò la lotta politica non può non tener conto. In un'osservazione che egli stesso ritiene approssimativa («senza costrutto né base»), Gramsci scrive con vena polemica: «è certo che il popolo vuole un'arte “storica” (se non si vuole impiegare la parola “sociale”), cioè vuol un'arte espressa in termini di cultura “comprensibili”, cioè universali, o “obbiettivi”, o “storici” o “sociali” che è la stessa cosa. Non vuole “neolalismi” artistici, specialmente se il “neolalico” è anche un imbecille» (*Q* 14, 28, 1686).

il problema politico della presenza e della formazione di simili strutture di atteggiamento (*Q* 15, 20, 1777):⁴³

Il problema quindi è di «storicità» dell'arte, di «storicità e perpetuità» nel tempo stesso, è di ricerca del fatto se il fatto bruto, economico-politico, di forza, abbia (e possa) subito l'elaborazione ulteriore che si esprime nell'arte o se invece si tratti di pura economicità inelaborabile artisticamente in modo originale in quanto l'elaborazione precedente già contiene il nuovo contenuto, che è nuovo solo cronologicamente. Può avvenire infatti, dato che ogni complesso nazionale è una combinazione spesso eterogenea di elementi, che gli intellettuali di esso, per il loro carattere cosmopolitico, non coincidano col contenuto nazionale, ma con un contenuto preso a prestito da altri complessi nazionali o addirittura cosmopoliticamente astratto (*Q* 15, 20, 1777-1778).

Il passo è ricco e complesso a un tempo – forse, persino oscuro. Beninteso che occorra impostare il problema su basi storiche, la ricerca, sostiene Gramsci, si sposta sull'elaborazione artistica dei fatti storici, vale a dire su quel lavoro anzitutto espressivo (e dunque formale – con buona pace di chi ritiene il prigioniero sardo un grezzo contenutista) che l'artista compie sulla «economicità», su una materialità non meglio chiarita dall'estensore della nota. È possibile che qui Gramsci abbia deciso di sfiorare soltanto un problema filosofico ed estetico di grande complessità. E difatti l'idea che possa darsi una «pura economicità» non altrimenti elaborabile sul piano artistico, e che tuttavia vi sia stata una precedente formalizzazione (e, dunque, un precedente contenuto) capace di accogliere in sé l'espressione futura, non viene certo approfondita da Gramsci, che qui sembrerebbe addirittura anticipare alcune tesi di filosofia della storia care a Walter Benjamin e a Ernst Bloch sulla coesistenza di tempi storici differenti. All'estensore dei *Quaderni* sembra più interessante far notare che possa darsi,

⁴³ Ci avvaliamo di una terminologia di derivazione gramsciana coniata da Raymond Williams nel già cit. *Marxismo e letteratura*, a designare modalità espressive che rientrano nel campo più generale del senso comune, delle opinioni, delle pose intellettuali e dell'abito culturale diffuso, di tutto ciò che il sociologo Pierre Bourdieu ha configurato come *campo* attraversato da una *doxa*.

nella dialettica storica, una sfasatura di contenuto nell'elaborazione culturale, relativa all'incapacità degli intellettuali di modellare la propria proposta sulle sollecitazioni offerte dal contesto nazionale, dal momento che la loro formazione si ispira a ben altre situazioni e circostanze, extranazionali o trans-nazionali. E non si tratta semplicemente di denunciare il carattere astratto dell'intelligenza italiana, quanto di un tentativo di comprendere certe fasi della storia culturale nazionale in cui persino un grande autore come Leopardi è scorto sperimentare la sfasatura di cui si accennava:

Così il Leopardi si può dire il poeta della disperazione portata in certi spiriti dal sensismo settecentesco, a cui in Italia non corrispondeva lo sviluppo di forze e lotte materiali e politiche caratteristico dei paesi in cui il sensismo era forma culturale organica. Quando nel paese arretrato, le forze civili corrispondenti alla forma culturale si affermano ed espandono, è certo che esse non possono creare una nuova originale letteratura, non solo, ma anzi *«è naturale»* che ci sia un *«calligrafismo»* cioè, in realtà, uno scetticismo diffuso e generico per ogni *«contenuto»* passionale serio e profondo (*Q* 15, 20, 1778)⁴⁴.

Bisogna pertanto attendere una qualche conformità tra lo sviluppo della civiltà e il progresso delle forze intellettuali affinché si realizzi una letteratura capace di interpretare con originalità il proprio tempo. Leopardi soffre di un cosmopolitismo che non trova risposte nell'arretrato panorama della cultura nazionale. E solitamente questa sfasatura per Gramsci produce, in virtù delle condizioni generali, un'arte lontana dal popolo, più legata all'individualità dell'artista e meno sociale. Non è forse il caso di Leopardi – che Gramsci elegge a simbolo, appunto storico, della *«crisi di transizione verso l'uomo moderno»*⁴⁵ –, ma di quell'arte che il pensatore prigioniero vede dispiegarsi anche e soprattutto sotto il Fascismo, legata a un *«“individualismo” artistico espressivo antistorico (o anti-sociale, o anti-nazionalepopolare)»* (*Q* 14, 28,

⁴⁴ Sul rapporto tra Gramsci e Leopardi, cfr. i saggi di Guido Guglielmi, Stefano Gensini, Romano Luperini e Valerio Calzolaio, inseriti nel volume a cura di quest'ultimo, *Gramsci e la modernità. Letteratura e politica tra Ottocento e Novecento*, Napoli, Cuen, 1991, pp. 51-92.

⁴⁵ Antonio Gramsci, *Lettere dal carcere*, cit., p. 205.

1687) – e si noti la successione sinonimica –, ossia a un modo di concepire il fatto artistico in termini autonomistici, slegati dalle pulsioni sociali o dalla vocazione intellettuale di porsi a confronto con la realtà. Degenerazione, quest'ultima, che l'estetica di Croce, a parere di Gramsci, ha contribuito a determinare. A dispetto di ogni pretesa isolante e autonomistica, l'autore dei *Quaderni* fa dunque valere un insegnamento marxiano (riecheggiano qui passi dall'*Introduzione* di Marx a *Per la critica dell'economia politica*):⁴⁶

Se non si può pensare l'individuo fuori della società, e quindi se non si può pensare nessun individuo che non sia storicamente determinato, è evidente che ogni individuo e anche l'artista, e ogni sua attività, non può essere pensata fuori della società, di una società determinata. L'artista pertanto non scrive o dipinge, ecc., cioè non «segna» esteriormente i suoi fantasmi solo per «un suo ricordo», per poter rivivere l'istante della creazione, ma è artista solo in quanto «segna» esteriormente, oggettivizza, storicizza i suoi fantasmi. Ma ogni individuo-artista è tale in modo più o meno largo e comprensivo, più o meno «storico» o «sociale». Ci sono i «neolalici» o i «gerghisti», cioè quelli che essi soli possono rivivere il ricordo dell'istante creativo (ed è di solito un'illusione, il ricordo di un sogno o di una velleità), altri che appartengono a conventicole più o meno larghe (che hanno un gergo corporativo) e finalmente quelli che sono universali, cioè «nazionali-popolari» (Q 14, 28, 1686).

Storicità dell'arte e socialità dell'artista: non esistono tentativi artistici privati – anche il privatismo più esasperato, che può esprimersi nella creazione di un gergo autoreferenziale o di una poetica incomprensibile ai più, nasconde un contenuto sociale. Si tratta, per il dirigente comunista, di condurre questi caratteri fondativi dell'arte (che sono, poi, per Gramsci, caratteri fondativi della natura umana - «In realtà – egli confessa – si ricade nella quistione della “natura dell'uomo” e nella quistione “cos'è l'individuo?”»: Q 14, 28, 1686)

⁴⁶ «L'uomo è nel senso più letterale uno *zoon politikòn* non soltanto un animale sociale, ma un animale che solo nella società riesce a isolarsi. [...] Quando si parla dunque di produzione, si parla sempre di produzione a un determinato stadio dello sviluppo sociale, si parla della produzione di individui sociali» (Karl Marx, *Introduzione a «Per la critica dell'economia politica»* [1857], in Idem, *Per la critica dell'economia politica* [1859], Roma, Editori Riuniti, 1957, p. 172).

verso una direzione politica, al servizio della lotta per l'egemonia e capace di favorire processi di unità collettiva, di sentire popolare, di «intensità di massa» (*Q* 19, 19, 2004). Perché l'arte rappresenta un potente diffusore di idee, di atteggiamenti, un veicolo di significati non trascurabili nella battaglia politico-culturale. E sappiamo come per Gramsci la produzione di un'arte che sposi queste istanze prescinda dalla conquista di una nuova civiltà e, nello specifico, di un nuovo umanesimo.

Cosa legge il popolo? Una domanda che oggi confineremmo alla sociologia della letteratura diventa strategicamente importante per rimettere in sesto un nesso di problemi che la critica e la pubblicistica coeve, secondo Gramsci, non sanno elaborare. Il bersaglio è sempre la tribuna intellettuale animata dalla rivista «Critica Fascista», dove si lamenta la pubblicazione su alcuni quotidiani italiani di romanzi francesi di appendice, il cui consumo allontanerebbe i lettori dalla produzione letteraria nazionale. Commenta Gramsci:

La «Critica» confonde diversi ordini di problemi: quello della non diffusione tra il popolo della così detta letteratura artistica e quello della non esistenza in Italia di una letteratura «popolare», per cui i giornali sono «costretti» a rifornirsi all'estero (certo nulla impedisce teoricamente che possa esistere una letteratura popolare artistica – l'esempio più evidente è la fortuna «popolare» dei grandi romanzieri russi – anche oggi; ma non esiste, di fatto, né una popolarità della letteratura artistica, né una produzione paesana di letteratura «popolare» perché manca una identità di concezione del mondo tra «scrittori» e «popolo», cioè i sentimenti popolari non sono vissuti come propri dagli scrittori, né gli scrittori hanno una funzione «educatrice nazionale», cioè non si sono posti e non si pongono il problema di elaborare i sentimenti popolari dopo averli rivissuti e fatti propri); la «Critica» non si pone neanche questi problemi e non sa trarre le conclusioni «realistiche» dal fatto che se i romanzi di cento anni fa piacciono, significa che il gusto e l'ideologia del popolo sono proprio quelli di cento anni fa (*Q* 21, 5, 2114).

Nella lunga parentesi viene dunque individuata la ragione profonda dell'approvvigionamento di letteratura estera: manca in Italia un qualche

legame tra il mondo delle lettere e del «professionismo culturale» (*Q* 12, 67, 1505) e il mondo dei sentimenti popolari, cosicché questi ultimi non sono oggetto di elaborazione e approfondimento da parte degli intellettuali, che, a loro volta, non sollecitati dalla realtà sociale, producono testi privi di interesse per le classi meno abbienti. Le quali, cercando forme di coinvolgimento letterario, le trovano nei romanzi di appendice, in un genere, dice Gramsci, che è anzitutto «un mezzo» utilizzato dai quotidiani «per diffondersi tra le classi popolari» (e, quindi, un mero oggetto finanziario) che ostacola la diffusione delle «belle lettere» (*Q* 21, 5, 2114)⁴⁷.

Da queste indicazioni si può trarre una prima conclusione. Il problema non risiede, per Gramsci, nell'assenza di una paraletteratura italiana (che, del resto, esiste in altre forme, come dimostrano i romanzi di Francesco Mastriani, di Carolina Invernizio e di tanti altri scrittori che il pensatore sardo prende in considerazione), ma nel dato di fatto che la diffusione della letteratura d'appendice (oltretutto, francese) impedisca l'accesso delle classi meno abbienti alla letteratura artistica, alla sola forma d'arte che possa garantire un'educazione estetica adeguata. E la causa è individuata da Gramsci nel carente interesse che la stessa letteratura artistica – intellettualmente miope – mostra di possedere per il mondo dei suoi potenziali lettori – i quali, privi di cultura libresca e privi di quel lessico professionistico delle belle lettere, preferiscono di gran lunga testi letterari capaci di sollecitare il loro interesse. Difatti, «si può affermare – sembra chiosare Gramsci – che i lettori di romanzo d'appendice s'interessano e si appassionano ai loro autori con molta maggiore sincerità e più vivo interesse

⁴⁷ Del tutto risibile, se non fosse per la distorsione del messaggio gramsciano che propone, è la difesa del canone occidentale e dell'arte colta che sta alla base del tentativo – del tutto interno al campo del pensiero reazionario – di contrastare politicamente Gramsci messo a punto da Gigliola Asaro Mazzola nel suo *Gramsci fuori dal mito*, Roma, Armando, 1980. Si tratta dell'esempio più evidente di una pubblicistica tesa a contestare la portata politica del pensiero gramsciano, al più interessante perché parte da questioni di critica letteraria, approdando alla solita difesa del genio nazionale o delle anime belle della letteratura, secondo una posa che è cara anche a certa critica anglosassone (vedi Harold Bloom o George Steiner).

umano di quanto nei salotti così detti colti non s'interessino alle opere di Pirandello» (*Q* 21, 5, 2115). C'è una freddezza insita nei discorsi libreschi della borghesia colta italiana, quasi a voler suggerire la distanza dal calore passionale delle masse, che trovano invece nella paraletteratura motivo di esaltazione e di identificazione passionale.

Il criterio della sincerità è assunto da Gramsci, mutuando il suo lessico, come un “grimaldello” per categorizzare l'attenzione del popolo verso una letteratura di basso profilo. La sincerità è «un pregio e un valore se disciplinata», è un conformismo (nella sua accezione di conforme alla società e non in quella negativa che il termine ha assunto ai giorni nostri) che esprime socialità, è l'esatto opposto di un'originalità poco genuina e forzata (quella che forse Gramsci attribuisce agli esiti della letteratura d'arte), va esaltata perché «il difficile è distinguersi dagli altri senza perciò fare della acrobazie». Eppure, la letteratura d'appendice, assieme agli altri generi romanzeschi che il prigioniero va analizzando, può essere allo stesso modo veicolo di una falsa sincerità, di una spontaneità artefatta che non si è nutrita del valore della «disciplina», che non è sorta da una «lotta culturale (e non solo culturale)» che abbia addomesticato una possibile degenerazione anticonformistica e antisociale, come nel caso di una letteratura eccessivamente schiava di attenzioni pruriginose, mercantili, meccanicamente fascinosa. Se dunque nella letteratura d'arte «contro la sincerità e spontaneità si trova il meccanismo o calcolo, che può essere un falso conformismo, una falsa socialità, cioè l'adagiarsi nelle idee fatte e abitudinarie» (*Q* 14, 61, 1720), anche la letteratura da consumo, dietro l'apparente sincerità, può celare caratteri libreschi, separati dalla vita, dalla realtà sociale⁴⁸. Aggiungiamo

⁴⁸ Il criterio della sincerità viene contestato pesantemente da Guido Guglielmi in un pregevole libro del 1976, esito di una temperie culturale di stampo avanguardista, con prese di posizione antihegeliane (e, di riflesso, antidesanctisiane) sul piano della filosofia della storia (l'autore si ispira alle teorie di Walter Benjamin sulla frammentazione della totalità). Qui Gramsci è visto come pensatore appiattito sulle posizioni Croce, incapace di creare una frattura con l'idealismo: «Ma il giudizio estetico? Il platonismo della sincerità, l'idea di una sfera di innocenza, di un ricettacolo di verità da esprimere, coprono invero

pertanto un tassello a quanto detto in precedenza: alla lotta per un accesso democratico alla letteratura d'arte si assomma la necessità di una letteratura popolare che, conscia del suo valore, sia tuttavia veramente mezzo di spontaneità disciplinata, di comunicazione sociale non abbellita ed edulcorata. Perché il romanzo d'appendice può essere il veicolo di un «pestifero» e deleterio gusto melodrammatico, di una concezione melodrammatica della vita (cfr. *Q* 6, 134, 799), come Gramsci la chiama, che rappresenta una forma di degenerazione, di distacco insincero, pari a quella dell'attitudine non nazionale-popolare della letteratura colta. Una pagina sulla concezione «da sottoscala» (*Q* 8, 46, 969) della vita è significativa in tal senso (per quanto, in altro luogo, Gramsci guardi positivamente alla funzione del melodramma italiano – Verdi, Puccini, Mascagni fra tutti –, le affermazioni del sardo qui scontano alcune ingenuità ermeneutiche e appaiono effettivamente datate e non sottoscrivibili):⁴⁹

simulazioni più profonde, quali quelle del linguaggio e dell'ideologia, e impediscono a Gramsci di porre il problema dell'arte come trasformazione di materiali, produzione critica e di verità del linguaggio, “spaesamento” del già dato. Sopravvive invece una concezione auratica dell'arte». Guglielmi non considera, tuttavia, la cornice di particolare progettazione politica entro cui si muovono le riflessioni gramsciane – e infatti, Gramsci viene concepito come pensatore “dominato” da assilli anzitutto estetici: «Gramsci legge la cultura *sotto* l'estetico e non compie una analisi culturale dell'estetico», salvo rimproverargli il fatto di distruggere una buona porzione dell'autonomia estetica con il ricordo il fatidico “elemento maschile” della Storia: «Il fatto che letteratura non genera letteratura, che occorre l'elemento maschile, che non è ammessa partenogenesi [...] significa che non si può dare una storicità interna a un ambito culturale al di fuori di un contesto storico-sociale complessivo». Guglielmi appare intenzionato a verificare le tesi di una filosofia della storia post-marxista su un terreno testuale costituzionalmente franoso, ma non per questo asistemático, come quello dei *Quaderni*, dove l'interesse culturale è al servizio di un progetto politico. Si è variamente citato da Guido Guglielmi, *Da De Sanctis a Gramsci: il linguaggio della critica*, Bologna, il Mulino, 1976, pp. 143-144, 145-146, 145.

⁴⁹ Lo nota giustamente Bartolo Anglani in *Egemonia e poesia*, cit., p. 160. Lo stesso vale, del resto, per alcuni generi romanzeschi come il poliziesco, che sarebbero poi diventati oggetto di trattazione autonoma da parte delle scuole di pensiero critico del Novecento. Basti ricordare un libro su tutti: Siegfried Kracauer, *Il romanzo poliziesco. Un trattato filosofico* [1971], Roma, Editori Riuniti, 1984. Da questo punto di vista, non si possono formulare delle vere e proprie critiche a Gramsci: in merito a questi casi letterari, il discorso gramsciano rientra in una ricerca di storia della cultura, seppure capiti al pensatore sardo di esprimere un netto giudizio estetico (i romanzi di Verne, ad esempio, sono di «valore artistico scarso»: *Q* 21, 10, 2126). Si può contestare una certa semplificazione, ma ragionare sulle inspiegabili assenze o sulla mancata considerazione di un filone “europeo”

Non è vero che solo in alcuni strati deteriori dell'intelligenza si possa trovare un senso libresco e non nativo della vita. Nelle classi popolari esiste ugualmente la degenerazione «libresca» della vita, che non è solo data dai libri, ma anche da altri strumenti di diffusione della cultura e delle idee. La musica verdiana, o meglio il libretto e l'intreccio dei drammi musicati dal Verdi sono responsabili di tutta una serie di atteggiamenti «artificiosi» di vita popolare, di modi di pensare, di uno «stile». «Artificioso» non è forse la parola propria, perché negli elementi popolari questa artificiosità assume forme ingenuie e commoventi. Il barocco, il melodrammatico sembrano a molti popolarani un modo di sentire e di operare straordinariamente affascinante, un modo di evadere da ciò che essi ritengono basso, meschino, spregevole nella loro vita e nella loro educazione per entrare in una sfera più eletta, di alti sentimenti e di nobili passioni. I romanzi d'appendice e da sottoscala (tutta la letteratura sdolcinata, melliflua, piagnolosa) prestano eroi ed eroine; ma il melodramma è il più pestifero, perché le parole musicate si ricordano di più e formano come delle matrici in cui il pensiero prende una forma nel suo fluire (Q 8, 46, 969).

Del resto, Gramsci avverte altrove che esiste un'inclinazione populistica e nefanda all'interno della letteratura popolare: ne è un esempio Eugène Sue, che viene eletto a rappresentante di una «degenerazione politico-commerciale della letteratura nazionale-popolare», perché deteriore è anche il suo valore artistico. E infatti, continuando il confronto col melodramma e ribadendo la necessaria distinzione specifica tra i giudizi, «Verdi non può essere paragonato, per dir così, a Eugenio Sue, come artista, se pure occorre dire che la fortuna popolare di Verdi può essere solo paragonata a quella del Sue, sebbene per gli estetizzanti (wagneriani) aristocratici della musica, Verdi occupi lo stesso posto nella storia della musica che Sue nella storia della

della letteratura (Kafka o Mann, Proust o Montale) significa ignorare la specificità del programma di Gramsci e le condizioni in cui i suoi studi vennero maturati. Diverso è considerare inopportuno il trasferimento di una strategia politica di elaborazione intellettuale nell'ambito del giudizio critico ed estetico o del fondamento artistico, che è alla base di certo gramscismo, come vedremo: sul punto vale anticipare l'articolo di Giuseppe Nava, *Da Gramsci all'avanguardia*, in «Il Ponte», anno XXIII, n. 2, 1967, in part. pp. 209-210.

letteratura» (dove, in quest'ultima annotazione polemica, si intravede la difesa simpatetica del melodramma verdiano) (Q 9, 66, 1137).

Sarebbe forse difficile sostenere oggi queste tesi, specie in un contesto nazionale in cui il melodramma ha cessato la sua funzione sociale per sopravvivere come mero bene culturale. Come sarebbe forse offensivo sostenere che l'involuzione commerciale di certa letteratura popolare provenga da Shakespeare e dai lirici greci, in virtù della rappresentazione di semplici passioni umane, prossime al sentire popolare. Ma l'indicazione di una possibile degenerazione libresca insita nella paraletteratura è preziosa ai fini della ricostruzione del pensiero di Gramsci. Più che sul gusto delle classi popolari (che spesso appare indotto dai raggiri finanziari della stampa nazionale), il ragionamento ricade sulle modalità di lettura e sull'intensità dell'attenzione verso i testi letterari (ambedue espressioni del senso comune), in una parola sul perché nel popolo l'arte si configuri solo come mera evasione da un'esistenza che riserva pochi godimenti. Si consideri che Gramsci, come ha notato Giorgio Baratta, non ostenta alcun pregiudizio snobistico a proposito dell'attenzione pulsionale del popolo verso la paraletteratura, anzi cerca di riformulare la questione nei termini di una valorizzazione della spontaneità popolare, che è l'elemento da cui l'intellettuale deve partire per costruire pedagogicamente un progetto di emancipazione.⁵⁰ Pertanto, occorre tener conto del fatto che «c'è sempre stata una gran parte di umanità la cui attività è sempre stata taylorizzata e ferreamente disciplinata e che essa ha cercato di evadere dai limiti angusti dell'organizzazione esistente che la schiacciava, con la fantasia e col sogno» (Q 21, 13, 2132). E tale evasione fantasiosa spesso è dettata da «ragioni pratiche e politico-morali e solo mediamente per ragioni di gusto artistico». La capacità di fruire esteticamente di un testo letterario si conquista col tempo e con un'attitudine diversa, non assimilabile alla necessità evasiva:

⁵⁰ Cfr. Giorgio Baratta, *Antonio Gramsci in contrappunto. Dialoghi col presente*, Roma, Carocci, 2007, in part. pp. 141-143.

verso tale capacità Gramsci vuole condurre le classi popolari, si potrebbe riassumere. «L'emozione estetica non è quasi mai di prima lettura», perché spesso «si legge un libro per impulsi pratici» o si va a teatro godendo di elementi paralleli alla comprensione estetica, «molti dei quali non sono neppure d'ordine intellettuale, ma di ordine meramente fisiologico» (la presenza sulla scena di persona fisiche, i loro movimenti, la scenografia, ecc.): l'interesse per questi problemi sociologici rimanda a quel terreno di verifica entro cui si colloca il particolare studio delle dinamiche culturali intrapreso da Gramsci e il cui obiettivo – lo ricordiamo – non è l'allestimento di criteri utili per la critica letteraria, né tantomeno l'elaborazione di principi estetici, ma una critica della cultura che sappia coniugare entrambi i saperi convogliandoli (senza estinguerli) nella lotta per una nuova civiltà (*Q* 21, 13, 2131).

Ecco per quale motivo la domanda che ritorna nelle interrogazioni sul “nazionale-popolare” riguarda i soggetti primari di questa lotta: gli intellettuali. Se ci si chiede «perché non esist[a] in Italia una letteratura “nazionale”» di interesse popolare, nonostante sia redditizia per gli organi di stampa, la risposta gramsciana sta nel considerare che «in Italia gli intellettuali sono lontani dal popolo, cioè dalla “nazione” e sono invece legati a una tradizione di casta che non è mai stata rotta da un forte movimento politico popolare o nazionale dal basso», che avrebbe potuto vivificare e rigenerare la letteratura d'arte sollecitandola e ponendola a confronto con le esigenze del popolo (*Q* 21, 5, 2116). Non solo: nel nostro paese, sostiene Gramsci, il termine intellettuale porta in sé la valenza semantica della separatezza, giacché «Il tipo tradizionale e volgarizzato dell'intellettuale è dato dal letterato, dal filosofo, dall'artista»: siamo cioè lontani da quel modello nuovo di intellettualità proprio della lotta per l'egemonia, un modello che, nelle notissime intenzioni gramsciane, «non può più consistere nell'eloquenza, motrice esteriore e momentanea degli affetti e delle passioni, ma nel mescolarsi attivamente alla vita pratica, come costruttore, organizzazione, “persuasore permanentemente” perché non puro oratore», e dunque

possessore della «concezione umanistica storica, senza la quale si rimane “specialista” e non si diventa “dirigente” (specialista + politico)» (*Q* 12, 3, 1551). Quest’ultima specificazione si presta facilmente ad un’attualizzazione anche nel campo della critica letteraria, dove lo specialista (il filologo, ad esempio) deve sposarsi all’interprete (a colui che emette un giudizio culturale sull’opera). Va da sé che la separatezza dell’intellettuale sia un portato dell’ideologia liberalistica e che la lotta al principio di autonomia estetica vada articolata nel senso di un superamento delle contraddizioni borghesi nell’orizzonte del marxismo. La tradizione stessa che si viene a creare – una tradizione, in qualche modo, inventata, costruita, artefatta, secondo un’espressione che sarebbe piaciuta a un fervente gramsciano come Eric J. Hobsbawm⁵¹ – è «“libresca” e astratta e l’intellettuale tipico moderno si sente più legato ad Annibal Caro o Ippolito Pindemonte che a un contadino pugliese o siciliano». Di conseguenza, si corre il rischio di attribuire caratteri di anti-nazionalità o di anti-tradizionalismo a «chiunque non abbia questa concezione archeologica e tarmata degli interessi del paese» (*Q* 21, 5, 2116).

Il carente assente interesse degli scrittori italiani per la vita del popolo, lo abbiamo visto, genera una serie di contraccolpi sul piano culturale. Il principale è che l’esperienza culturale nazionale viene privata sia di una letteratura d’arte capace di esprimere un universalismo estetico (e di parlare anche alla dimensione popolare), sia di una letteratura d’ordine secondario non deteriore, che potrebbe in qualche modo far da volano per la crescita culturale degli strati sociali più bassi. Ne consegue che il tipo di letteratura prodotta in Italia assume le sembianze di un’opzione classista e di casta: è una letteratura per letterati. Perché – e qui sta un’intuizione davvero originale – i testi letterari “consumati” dal popolo non sono certo autoctoni, ma provengono da altri paesi, da caratteri culturali e sociali del tutto alieni.

⁵¹ Eric J. Hobsbawm e Terence Ranger (a cura di), *L’invenzione della tradizione* [1983], Torino, Einaudi, 1987.

Il problema va dunque posto in questi termini: «perché il pubblico italiano legge la letteratura straniera, popolare e non popolare, e non legge invece quella italiana» (*Q* 21, 5, 2116), sottoponendosi in tal modo a una volontaria colonizzazione? E perché, inoltre, gli organi di diffusione del sapere (quotidiani *in primis*) favoriscono questa esterofilia? Gramsci si spinge addirittura ad affermare in altro luogo che la «vita intellettuale italiana fino al 1900 (e precisamente fino al formarsi della corrente culturale idealistica Croce-Gentile) in quanto ha tendenze democratiche, cioè in quanto vuole (anche se non ci riesce sempre) prendere contatto con le masse popolari è semplicemente un riflesso francese»: anche laddove si esprima un interesse popolare, esso rimane filtrato da una mediazione altera e non-nazionale, cosicché nel popolo «i sentimenti» che l'intellettuale può riconoscere come francesi «non sono tali» (non v'è stata appropriazione critica d'essi, del resto), «appaiono come “senso comune”, come cose proprie del popolo stesso e il popolo è francofilo e francofobo secondo che viene aizzato o meno dalle forze dominanti» (*Q* 14, 37, 1693-1694 e 1694). Il sorgere di un idealismo di marca italiana produce, a seguire, un «processo di isolamento degli scienziati (scienze naturali o esatte) dal mondo della cultura», e le istanze di separazione e autonomia che Gramsci intende osteggiare (*Q* 14, 38, 1694).

Tornando alla letteratura, l'esterofilia (ossia un semplice risvolto del vuoto nazionale-popolare) ha dirette conseguenze sulla produzione letteraria italiana, che, ispirandosi ad altri contesti, viene imbozzolata in logiche narrative ed espressive del tutto meccaniche, prive di vita. Ne è un «esempio Carolina Invernizio», rea di aver «creato di Firenze un ambiente romanzesco copiato meccanicamente dai romanzi d'appendice francesi che hanno per ambiente Parigi», dando così luogo a calchi folcloristici (cioè, chiarisce il sardo, prossimi al «“provinciale” in tutti i sensi», al “particolare” di Guicciardini, potremmo dire) e macchiettistici (*Q* 14, 7, 1660). O, ancora, D'Annunzio – bersaglio prediletto, definito nello stesso quaderno «l'ultimo accesso di malattia del popolo italiano» (*Q* 14, 72, 1738) – è espressione,

assieme ad altri, di un «provincialismo-folclorismo» (*Q* 14, 7, 1661) sorto da un'assente elaborazione nazionale-popolare del contenuto culturale. Tutto ciò è indice di una produzione culturale appunto colonizzata, che rende impossibile un riconoscimento reciproco tra letteratura e popolo – per ragioni, lo abbiamo visto, che riguardano anzitutto la condizione di separatività culturale degli intellettuali dalla vita nazionale:

Cosa significa il fatto che il popolo italiano legge di preferenza gli scrittori stranieri? Significa che esso *subisce* l'egemonia intellettuale e morale degli intellettuali stranieri, che esso si sente legato più agli intellettuali stranieri che a quelli «paesani», cioè che non esiste nel paese un blocco nazionale intellettuale e morale, né gerarchico e tanto meno egualitario. Gli intellettuali non escono dal popolo, anche se accidentalmente qualcuno di essi è di origine popolana, non si sentono legati ad esso (a parte la retorica), non ne conoscono e non ne sentono i bisogni, le aspirazioni, i sentimenti diffusi, ma, nei confronti del popolo, sono qualcosa di staccato, di campato in aria, una casta, cioè, e non un'articolazione, con funzioni organiche, del popolo stesso. La questione deve essere estesa a tutta la cultura nazionale-popolare e non ristretta alla sola letteratura narrativa: le stesse cose si devono dire del teatro, della letteratura scientifica in generale (scienze della natura, storia ecc.) (*Q* 21, 5, 2117).

L'allargamento disciplinare coinvolge, in particolare, la musica (anche se, è bene dirlo, si può postulare che le riflessioni sul carattere nazionale-popolare dell'arte siano un'eredità lasciata a Gramsci dalla sua attività di critico teatrale)⁵². Lo sviluppo del melodramma in Italia non solo possiede analogie con il diffondersi del romanzo popolare anglo-francese, ma trova una sua ragione nella specificità dell'arte musicale, che, avvalendosi di un linguaggio non verbale, meglio intercetta l'attenzione del popolo. Si tratta di un'accusa

⁵² Considerazioni analoghe a quelle depositate nei *Quaderni* si trovano, per fare un esempio, negli articoli giovanili raccolti in *Sotto la Mole*. Ad esempio, il nesso sincerità-vita popolare è già delineato in un intervento del 5 marzo 1916: «Il teatro dialettale è stato in Italia un gran maestro di sincerità. [...] il teatro può trovare sempre nell'inesausta fonte della vita regionale nutrimento leonino» (Antonio Gramsci, *Ridicolo e comico*, in Idem, *Sotto la Mole. 1916-1920*, Torino, Einaudi, 1975, p. 63).

mossa ai letterati italiani, incapaci di allestire una trasmissione letteraria e verbale del sapere; ma si tratta parimenti dell'esplicitazione di un disvalore (o, potremmo dire, di un pregiudizio) che Gramsci attribuisce alla musica, che sul piano della lotta culturale, probabilmente, meno può prestarsi – vista la sua natura asemantica e non-nazionale – all'elaborazione concettuale. O, perlomeno, nel nostro Paese non può darsi quell'elaborazione culturale che il sapere musicale ha offerto in altri contesti – come quello tedesco, ad esempio. Ma il melodramma, nota il sardo, è inestricabilmente legato alla trama dei libretti (tuttavia, anch'essi slegati da una dimensione nazionale), e dunque veicola significati al di là del linguaggio musicale, e con essi un'intera concezione della vita. Le considerazioni di Gramsci rientrano comunque nel problema della colonizzazione, a cui si aggiunge qui l'ipotesi di uno sviluppo di forme artistiche pienamente legate all'assenza di quella spontaneità disciplinata che dovrebbe caratterizzare il sapere di una società più giusta ed emancipata:

Ho accennato in altra nota come in Italia la musica abbia in una certa misura sostituito, nella cultura popolare, quella espressione artistica che in altri paesi è data dal romanzo popolare e come i genii musicali abbiano avuto quella popolarità che invece è mancata ai letterati. [...] / Perché la «democrazia» artistica italiana ha avuto una espressione musicale e non «letteraria»? Che il linguaggio non sia stato nazionale, ma cosmopolita, come è la musica, può connettersi alla deficienza di carattere popolare-nazionale degli intellettuali italiani? Nello stesso momento in cui in ogni paese avviene una stretta nazionalizzazione degli intellettuali indigeni, e questo fenomeno si verifica anche in Italia, sebbene in misura meno larga (anche il settecento italiano, specialmente nella seconda metà, è più «nazionale» che cosmopolita), gli intellettuali italiani continuano la loro funzione europea attraverso la musica. Si potrà forse osservare che la trama dei libretti non è mai «nazionale» ma europea, in due sensi: o perché l'«intrigo» del dramma si svolge in tutti i paesi d'Europa e più raramente in Italia, muovendo da leggende popolari o da romanzi popolari; o perché i sentimenti e le passioni del dramma riflettono la particolare sensibilità europea settecentesca e romantica, cioè una sensibilità europea, che non pertanto coincide

con elementi cospicui della sensibilità popolare di tutti i paesi, da cui del resto aveva attinto la corrente romantica (Q 9, 66, 1136-1137).

Dal predominio di un linguaggio non verbale che veicola intrecci comunque lontani dall'interesse nazionale e dal generale disinteresse delle classi colte per la vita popolare procede una forma di colonizzazione per causa della quale «l'elemento intellettuale indigeno è più straniero degli stranieri di fronte al popolo-nazione» («fin dalla fondazione dello Stato italiano», tiene a precisare Gramsci: «e la sua esistenza anteriore», pertanto, «è un documento per spiegare il ritardo della formazione politico-nazionale unitaria della penisola») (Q 21, 5, 2117). Qui l'analisi letteraria e culturale si unisce a un altro tema portante della riflessione carceraria: l'impopolarità (anche letteraria) del Risorgimento come segno di un'assente elaborazione politica e intellettuale. L'assenza di una letteratura a carattere nazionale-popolare si riflette nel «problema della unità intellettuale e morale della nazione e dello Stato» (ivi, 2118), in tutte quelle anomalie che il dirigente comunista riscontra nello spirito nazionale, a partire dalla difficoltà che il cittadino italiano sconta di sapersi riconoscere nelle istituzioni e in una collettività (da cui il sovversivismo, il cesarismo, il “gladiatorismo” populista: categorie politiche che nei *Quaderni* si saldano alle questioni culturali e letterarie di cui stiamo parlando).

Da queste indicazioni generali si può comprendere in che senso Gramsci parli di un ritorno alla critica letteraria di Francesco De Sanctis. Il richiamo all'autore della *Storia della letteratura italiana* (1870) non è semplicemente il frutto del riconoscimento di una figura paterna da cui ereditare un metodo o una posa intellettuale. Ci sono ragioni storiche e circostanziali che rimandano – lo nota Marina Paladini Musitelli – a un dibattito interno alla storia dell'idealismo italiano, fra le cui virulente

discussioni il nome del critico campano aveva non poco peso⁵³. E Gramsci, dal carcere – abbiamo avuto modo di notarlo attraverso il commento agli articoli di Casini –, seguiva appassionatamente queste dispute, per quanto il nome di De Sanctis comparisse come termine di confronto critico, spesso in un contesto elogiativo, già negli scritti torinesi degli anni giovanili. Ma il punto è che l’atteggiamento del critico e deputato irpino nei confronti della letteratura appariva a Gramsci come esemplare anzitutto per ragioni politiche: rientrava, cioè, nei canoni di una lotta per una nuova civiltà che considerasse prioritario il lavoro culturale sulle classi meno abbienti, in vista di un più generale riconoscimento unitario su base nazionale. In più, sul piano del pensiero, le pagine desanctisiane dimostravano la possibilità di contrastare l’affiorare, in epoca fascista, di «una vecchia concezione del

⁵³ Nell’utilissimo *Dizionario gramsciano. 1926-1937*, a cura di Guido Liguori e Pasquale Voza (Roma, Carocci, 2009), Marina Paladini Musitelli, alla voce “De Sanctis, Francesco”, scrive: «Per troppi anni [...], anche come conseguenza del successo ottenuto negli anni Cinquanta, dal volume delle note letterarie dei *Quaderni* nell’edizione tematica *Letteratura e vita nazionale*, in cui si tendeva a riconoscere il nucleo più originale del pensiero gramsciano, Gramsci è stato considerato soprattutto l’erede di Francesco De Sanctis, il critico che ne aveva ripreso e arricchito la lezione; interpretazione che ha favorito e alimentato una lettura del rapporto De Sanctis-Gramsci funzionale più alle aspirazioni democratiche della cultura progressista post-resistenziale che alla comprensione del progetto politico e culturale di Gramsci. Va precisato cioè che l’attenzione che Gramsci dedica negli anni del carcere alle questioni desanctisiane trova alimento e spiegazione invece in una battaglia ben più avanzata e rivoluzionaria: quella politica che Gramsci conduce per l’affermazione di una nuova, superiore forma di civiltà integrale, in grado di unificare tutto il genere umano. Quell’attenzione si colloca inoltre in un preciso contesto culturale: quello del dibattito che, a partire dal 1925 ma soprattutto negli anni 1928-33, agita le acque della cultura italiana in nome della richiesta, interna alla cultura idealistica, di un maggiore idealismo [...]. Pur dall’isolamento cui lo costringeva il carcere, Gramsci seguiva con grande interesse, sulle pagine delle riviste letterarie che riceveva e poteva consultare nella propria cella, il dibattito innescato da Luigi Russo con i suoi articoli sul “Leonardo” e con la pubblicazione del volume *Francesco De Sanctis e la cultura napoletana 1860-1885* e le polemiche sul realismo provocate, sempre nel 1928, dagli articoli di Francesco Perri sulla “Fiera letteraria”» (p. 206). La stessa studiosa, in altro luogo, afferma che lo sbandierato ritorno al De Sanctis voluto da Gentile nasce dal tentativo «di opporre ad una poesia tutta letteraria, di scuola, una poesia come espressione dell’anima umana. [...] Una lettura [in chiave solo etica] che spostandosi su un piano di valori assoluti, significativamente al di sopra delle parti, si precludeva proprio la possibilità di cogliere, di quei fenomeni, la vera funzione storica»: una lettura del tutto interna alla conservazione culturale, d’altronde [Marina Paladini Musitelli, *Introduzione*, in Eadem (a cura di), *Il punto su De Sanctis*, Roma-Bari, Laterza, 1988, p. 24].

letterato, tesa a ripristinare il valore sacrale della letteratura»⁵⁴, non solo poco consona alle esigenze della lotta di classe, ma obsoleta rispetto alle esigenze della modernità industriale, di cui Gramsci andava cogliendo, in alcune pagine magistrali, i caratteri di complessità e le ricadute culturali. Nella «civiltà moderna tutte le attività pratiche sono diventate così complesse e le scienze si sono talmente intrecciate alla vita» che lo specialismo professionalizzante ha acquisito uno spazio tale da rendere difficile lo sviluppo «in ogni individuo umano la cultura generale ancora indifferenziata, la potenza fondamentale di pensare e sapersi dirigere nella vita», l'obiettivo di un umanesimo all'altezza dei tempi (Q 12, 1, 1530). Gramsci intravedeva nella visione sacrale della letteratura – ideale portato storico dell'idealismo – un correlativo dialettico della frammentazione culturale portata avanti dalle istanze moderne. Scorgeva il pericolo di una distruzione dell'unità culturale, già minata da un'inadeguata concezione della vita nazionale. E dunque De Sanctis facilmente irrompeva come figura in grado di coniugare le esigenze della modernità alla lotta per un umanesimo integrale, al di là della rappresentazione di fido idealista e seguace di Hegel – qual era, in ogni caso – sostenuta dall'idealismo italiano e in particolare da Gentile (padre della formula utilizzata da Gramsci: *Torniamo al De Sanctis*)⁵⁵, il quale mostrava l'intenzione di rinchiudere l'invito al realismo nelle celle apolitiche di un'astratta eticità umana. La domanda di Gramsci è diversa, trascina il problema letterario su un terreno storico e militante: «Ma la vita e il gusto di un tempo sono qualcosa di monolitico o non sono invece pieni di contraddizioni» (Q 23, 20, 2209) che poco si prestano a essere convogliate nei cieli astratti dell'Idea pura?

È proprio il richiamo desanctisiano a «una coerente, unitaria di diffusione nazionale “concezione della vita e dell'uomo» (Q 23, 1, 2185-2186)

⁵⁴ Romano Luperini, *Gramsci e la letteratura*, cit., p. 55.

⁵⁵ Cfr. Valentino Gerratana, *De Sanctis-Croce o De Sanctis-Gramsci? (Appunti per una polemica)*, in «Società», n. 3, 1952, pp. 497-512.

– esito di una critica capace di «progredire nella scoperta della “natura” e dell’uomo sensibile, fornito di esistenza e storicità, e assecondare il processo dell’umanità di riduzione della trascendenza all’immanenza», per usare una felice espressione di Guglielmi⁵⁶ – a interessare Gramsci. Perché è il richiamo tipico di un umanesimo che, si ricorderà, vuole estendersi a tutte le fasce sociali, soprattutto a quelle più deboli e incolte, per divenire «“religione laica”» (un’espressione che si opporrebbe perfettamente alla superstizione idealistica di un’arte sacerdotale e celeste), in grado di generare «un’etica, un modo di vivere, una condotta civile e individuale», un senso responsabile di cittadinanza (*Q* 23, 1, 2186).

La critica è strumento politico perché si lega indissolubilmente a quei “destini generali” di cui ha parlato sovente Franco Fortini: non può dunque tradursi in un atto individuale di mera conservazione identitaria della bellezza (e della possibilità esclusiva di accedervi). Occorre tener presente la lezione di De Sanctis perché essa implica, in favore di un umanesimo assoluto, «un nuovo atteggiamento verso le classi popolari» e, dunque, un carattere nazionale-popolare fatto proprio dal progetto critico. Diversamente da quanto accade nel viziato dibattito idealista, che vorrebbe assimilare l’intellettuale campano all’attualismo estetico di Gentile o all’estetica separatistica di Croce, Gramsci vuole evidenziare di De Sanctis l’«elemento» di militanza «della sua attività che d’altronde non era nuovo ma rappresentava lo sviluppo di germi già esistenti in tutta la sua carriera di letterato e di uomo politico» (*Q* 23, 1, 2186): elemento che trovava fra i suoi interpreti, all’epoca, anche e soprattutto Luigi Russo⁵⁷, il quale aveva insistito

⁵⁶ Guido Guglielmi, *Da De Sanctis a Gramsci: il linguaggio della critica*, cit., p. 42.

⁵⁷ Gramsci offre un giudizio positivo e netto anche di Luigi Russo: «La preoccupazione nazionale-popolare nell’impostazione del problema critico-estetico e morale-culturale appare rilevante in Luigi Russo [...] come risultato di un “ritorno” alle esperienze del De Sanctis dopo il punto d’arrivo del crocianesimo» (*Q* 23, 8, 2197). Russo vede in Gramsci una sorta di ascetismo liberale volto al comunismo: così lo ritrae in un discorso tenuto il 27 aprile 1947 alla Scuola Normale di Pisa, intitolato dapprima *Antonio Gramsci e l’educazione democratica in Italia*, poi mutato in *Scoperta di Antonio Gramsci* nella raccolta *Il*

– come Gramsci stesso annota, riprendendo un articolo di Giulio Marzot (cfr. *Q* 9, 42, 1122) – sul nesso tra democrazia culturale e critica letteraria attivo in De Sanctis.

La restituzione della complessità sociale e il senso vivo di un umanesimo non appiattito sulla celebrazione delle lettere: sembrano essere questi i caratteri che rendono De Sanctis «simpatico» (certamente nel significato greco del termine) al prigioniero e che smarkano il suo lavoro dalle finalità reazionarie e conservative di Croce, pur nella collocazione di un'identica lotta culturale:

La critica del De Sanctis è militante, non «frigidamente» estetica, è la critica di un periodo di lotte culturali, di contrasti tra concezioni della vita antagonistiche. Le analisi del contenuto, la critica della «struttura» delle opere; cioè della coerenza logica e storico-attuale delle masse di sentimenti rappresentati artisticamente sono legate a questa lotta culturale: proprio in ciò pare consista la profonda umanità e l'umanesimo del De Sanctis, che rendono tanto simpatico anche oggi il critico. Piace sentire in lui il fervore appassionato dell'uomo di parte che ha saldi convincimenti morali e politici e non li nasconde e non tenta neanche di nasconderli. Il Croce riesce a distinguere questi aspetti diversi del critico che nel De Sanctis erano organicamente uniti e fusi. Nel Croce vivono gli stessi motivi culturali che nel De Sanctis, ma nel periodo della loro espansione e del loro trionfo; continua la lotta, ma per un raffinamento della cultura (di una certa cultura) non per il suo diritto di vivere: la passione e il fervore romantico si sono composti nella serenità superiore e nell'indulgenza piena di bonomia. Ma anche nel Croce questa posizione non è permanente: subentra una fase in cui la serenità e l'indulgenza s'incrinano e affiora l'acrimonia e la collera a stento repressa: fase difensiva non aggressiva e fervida e pertanto non confrontabile con quella del De Sanctis (*Q* 23, 2, 2188).

Descrizione notissima dell'operato desanctisiano, quest'ultima, che ha innescato nel Deopoguerra una spirale di interpretazioni, non tutte fedelissime, come vedremo nel capitolo successivo, all'intenzione dell'autore.

tramonto del letterato. Scorci etico-politico-letterari sull'Otto e Novecento, Bari, Laterza, 1960; noi lo leggiamo ora, con quest'ultima titolazione, in Enzo Santarelli (a cura di), *Gramsci ritrovato. 1937-1947*, Catanzaro, Abramo, 1991, pp. 225-240.

Qui vale sottolineare, tuttavia, il legame che Gramsci sente vivo in De Sanctis fra convincimenti politici e considerazione critica dei fatti culturali. Un legame che possiede una direzione precisa: mira a una condivisione del sapere che non si configuri come “raffinamento” elitaristico o come possesso esclusivo del mezzo culturale, quanto come propensione ad allargare i confini della ricezione culturale e ad espandere gli interessi stessi del mondo intellettuale alla vita del popolo, al fine di creare – si badi bene – «un’alta cultura nazionale» e *non* una cultura dall’alto per i ceti più bassi. Operazione, questa, che, a parere di Gramsci, avrebbe spazzato via i «vecchiumi tradizionali» della «retorica» e del «gesuitismo» (incarnati da personaggi quali Francesco Domenico Guerrazzi o dal ben polemicamente noto padre Bresciani, con “nipotini” annessi). È questo intento nazionale-popolare che fa dire a Gramsci che «il tipo di critica letteraria propria della filosofia della prassi è offerto dal De Sanctis, non dal Croce o da chiunque altro (meno che mai dal Carducci)», perché in essa si fondono (e dovrebbero fondersi: giacché la lezione di De Sanctis va integrata col materialismo storico) sia la lotta per una nuova cultura umanistica, estesa a tutte le fasce sociali, sia la critica estetica che mira a trasformare l’alta cultura in una cultura di tutti (Q 23, 2, 2188).

Pirandello e Dante

Sulla scorta dell’esempio di De Sanctis, Gramsci rivolge la sua attenzione specifica a quei fenomeni letterari che incarnano due regressive e speculari vie d’uscita ideologiche dal tentativo, fortemente sostenuto dall’autore della *Storia della letteratura italiana*, di impiantare un discorso umanistico-unitario nel mondo intellettuale italiano. Da un lato, il “brescianesimo” – formula con cui il pensatore sardo intende riassumere sarcasticamente una pluralità di testi caratterizzati da letture fortemente ideologiche e restaurative della realtà

sociale, talora avvezze a una lettura politica palesemente antisocialista, talaltra meno propagandistiche, ma affette da un vizio paternalistico e populistico (degenerazione, quest'ultima, che lascia comprendere come Gramsci non possa essere considerato il padrino di una letteratura elogiativa dell'Italia premoderna, agraria e contadina), in ogni caso figlie di un atteggiamento profondamente pregiudiziale che trova nel gesuita Antonio Bresciani, autore del romanzo storico *L'ebreo di Verona*, stroncato animosamente proprio da De Sanctis, il suo primitivo portavoce – e, dall'altro, l'individualismo astratto e idealistico dei poeti “neolalici”, rei di creare una lingua privata, o il folclorismo edonistico di D'Annunzio, o ancora il teatro di Pirandello, spesso eccessivamente incomprensibile e schiavo di un moralismo egoistico, e via dicendo. Espressioni, entrambe, di un mondo letterario che Gramsci dipinge come chiuso, incapace di aprirsi alla viva realtà sociale del tempo. A dispetto delle prese di posizione critiche, talvolta riduttive (è il caso della produzione pirandelliana) o talvolta troppo estemporanee o poco argomentate, è importante evidenziare come nei *Quaderni* la complessità culturale venga letta attraverso le lenti categoriali della mistificazione ideologica, ma mai ridotta a schema di pensiero. Nelle annotazioni critiche di Gramsci sembra addirittura evidente che le poetiche siano considerate come ideologie, e che il proseguimento storico di tendenze letterarie si porti dietro una forma di riduzionismo inevitabile e un nascondimento della processualità storico-materiale, generatrice di luoghi comuni e di falsi o passivi “conformismi” (col termine, lo ricordiamo, il sardo allude a una capacità di stare insieme, di sentirsi espressione di una socialità). Non è una proposta critica da poco, perché apre la strada a un nesso problematico inusitato, quello tra poetica e costruzione ideologico-autoriale, che del resto in quegli anni – se pensiamo alla *Poetica del Decadentismo* (1936) di Walter Binni – era, seppure *in nuce*, aperto a forme di elaborazione⁵⁸.

⁵⁸ A notarlo è Rocco Paternostro nel suo *Critica, marxismo, storicismo dialettico*, cit., pp. 130-

Di tale necessario rispetto della multiformità, d'altro canto, Gramsci è convinto anche a livello teorico: «lo sviluppo del rinnovamento intellettuale e morale non è simultaneo in tutti gli strati sociali»; pertanto, «porsi dal punto di vista di una “sola” linea di movimento progressivo, per cui ogni acquisizione nuova si accumula e diventa la premessa di nuove acquisizioni, è grave errore: non solo le linee sono molteplici, ma si verificano anche dei passi indietro nella linea “più” progressiva» (Q 15, 58, 1821). È una sintesi di cosa intenda Gramsci per dialettica. Ed è una lezione che vale sia per l'analisi di classe (una classe esiste in relazione ad altre classi – l'estensione gramsciana del concetto di egemonia mutuato da Lenin va in direzione di una rinnovata considerazione della totalità sociale), sia per l'analisi degli oggetti culturali: le differenti linee di tendenza si scontrano con il possibile differimento dello sviluppo intellettuale, cosicché gli strati sociali possono pervenire a forme di coscienza culturale in stadi non-sincroni. È illusorio pensare che «la nuova letteratura debba identificarsi con una scuola artistica di origine intellettuale, come fu per il futurismo» (ivi, 1822): come già detto, l'arte non si crea per partenogenesi. Eppure, la battaglia culturale assegna all'intellettuale il compito di dirigere uno sviluppo possibile del gusto e di indirizzare il problema della nuova arte verso la questione di una civiltà nuova, collocandolo cioè sul terreno vivo della storia. Nel caso del rinvigorimento del carattere nazionale-popolare, è chiaro che occorra lavorare su uno specifico settore della ricezione letteraria: «solo dai lettori della letteratura d'appendice si può selezionare il pubblico sufficiente e necessario per creare la base culturale della nuova letteratura» (ivi, 1821), cosicché il punto appare a Gramsci quello di trovare il modo di «creare un corpo di letterati che artisticamente stia alla letteratura d'appendice come Dostoevskij stava a Sue e a Soulié o come Chesterton, nel romanzo

131. Sulla compatibilità e continuità della posizione di Binni con quella della tradizione desanctisiano-gramsciana, cfr. Lanfranco Binni, *La poetica di un «pessimista rivoluzionario»*, in Walter Binni, *La disperata tensione. Scritti politici (1934-1997)*, a cura di Lanfranco Binni, Firenze, Il Ponte, 2011, p. 49 (ma cfr. anche p. 323).

poliziesco, sta a Conan Doyle e a Wallace ecc.» (ivi, 1821-1822). Ed è necessario, nella lotta per l'egemonia, vigilare sulla multiformità delle espressioni culturali, essere coscienti della ricchezza di tensioni intellettuali che la società genera, ragionare su «gruppi di lavori messi in serie per tendenza culturale» (Q 23, 36, 2230).

Alla base dell'interesse gramsciano per una pluralità di fenomeni letterari, spesso anche risibili, sta dunque l'idea di una ricostruzione quanto più puntuale e filologica del vissuto estetico dell'intera nazione. Ricostruzione che, ovviamente, risponde a esigenze politiche, e non potrà che essere partigiana nelle sue scelte. Se dunque «La premessa della nuova letteratura non può non essere storico-politica, popolare» e deve «tendere a elaborare ciò che già esiste» (giacché nulla si può artificialmente generare senza l'intervento storico-materiale di certe cause), in modo tale che essa «affondi le sue radici nell'humus della cultura popolare così come è, coi suoi gusti, le sue tendenze ecc.» (Q 15, 58, 1822), tutti quei fenomeni che ideologicamente appaiono come contrari a questo approccio o ne falsificano le istanze democratiche proponendo subdole modalità di rappresentazione "affettiva" del popolo, servono, secondo Gramsci, un'istanza conservativa che l'intellettuale militante deve scoprire e criticare. Sia il brescianesimo sia le correnti più elitarie della cultura italiana (D'Annunzio e Carducci in testa) squalificano quel nesso "letteratura-politica" che la filosofia della prassi vorrebbe invece riabilitare, senza che tale riabilitazione appaia come una semplice e pregiudiziale "andata al popolo", ma si configuri come un lavoro di costruzione culturale e di lenta elaborazione politica finalizzato a una crescita estetica delle classi meno abbienti, ora libere di poter godere di un universo culturale fino ad allora appannaggio di pochi. Per riassumere in una formula l'intento gramsciano: il popolo deve leggere *Delitto e castigo* o *Anna Karenina*, ma soprattutto deve sapere *perché* leggerli. E la figura dell'intellettuale – di cui il critico è *magna pars*, una volta che il suo specialismo venga superato e convertito in una politica dell'esistente – è indispensabile

affinché tale processo di pedagogia sociale e di edificazione di un sapere condiviso vada a buon fine.

Appurata l'inconsistenza estetica di scrittori come Antonio Beltramelli, Giuseppe Molteni, Alfredo Panzini, Margherita Sarfatti, contestati il populismo di Francesco Perri o la rincorsa al successo di un Leonida Répaci (che di Gramsci lascerà un ritratto accorato e commosso, parlando delle *Lettere dal carcere* e ricordando le terribili stroncature ai suoi danni),⁵⁹ contestati il populismo estetico di D'Annunzio, la vacuità politica di Marinetti o l'ambiguità di Giovanni Papini, apprezzata la volontà culturale de «La Voce» e criticata la sua impotenza, l'analisi deve prolungare il giudizio estetico lungo la linea dell'attivismo politico, e dunque nutrirsi dello studio ideologico, delle possibili connessioni tra il dato particolare e una legge sovraindividuale, generale. In tal senso, le poetiche sono per Gramsci ideologie attive in un campo di battaglia. Così, il brescianesimo è l'esito culturale di quell'«individualismo antistatale e antinazionale anche quando e quantunque si veli di nazionalismo e statalismo frenetico» (*Q* 23, 8, 2197), che, se trasferito sulle classi meno abbienti, può assumere le forme di quel «sovversivismo» di cui Gramsci denuncia la carente direzione politica e il generico velleitarismo: «L'antidemocrazia negli scrittori brescianeschi non ha nessun significato politicamente rilevante e coerente, è la forma di opposizione a ogni forma di movimento nazionale-popolare, determinato dallo spirito economico-corporativo di casta, di origine medioevale e feudale» (ivi, p. 2198); allo stesso modo, un romanzo di sedicente impianto verista come *Emigranti* (1928) di Perri si dimostra del tutto alieno dallo storicismo,

⁵⁹ Leonida Répaci, *Ricordo di Gramsci* [1948], in Idem, *Taccuino politico*, a cura di Giuliano Vassalli, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2001, pp. 393-407. Si tratta dell'orazione pronunciata dallo scrittore calabrese in difesa della giuria del Premio Viareggio, che nel 1948 aveva assegnato alle *Lettere* di Gramsci il prestigioso riconoscimento (a quanto pare, col beneplacito di Croce, ma con il disappunto di molti altri). Le critiche a Répaci contenute nei *Quaderni* sono molto più intense e mordaci: «Pare [...] che fino dalla più tenera infanzia, per ottenere una lode letteraria del "Corriere della Sera", il Répaci sarebbe passato sul corpo di sua madre» (*Q* 23, 13, 2203).

privo di «distinzioni storiche, che sono essenziali per comprendere e rappresentare la vita del contadino», succube «di vecchi schemi regionalistici» (Q 23, 9, 2201-2202), che conducono facilmente all'ideologia populista e dunque rischiano – al di là delle buone intenzioni dell'autore – di falsificare un genuino interesse politico per i diseredati; *La rivolta dei santi maledetti* (1921, anche noto come *Viva Caporetto!*) di Curzio Malaparte rappresenta il modo tipico di elaborazione letteraria del fenomeno bellico: cioè una serie di luoghi comuni, letterariamente ricamati, «da imporre al popolo» e ricavata dal modello francese: dunque, un altro esempio di assente rapporto con la vita nazionale; i libri di Ardengo Soffici «sono intimamente repugnanti, per una forma di retoricume peggiore di quella tradizionale» (Q 23, 25, 2213); la conoscenza storica, già scarsa nelle classi deboli, rischia di arretrare di fronte alla lettura della *Il conte di Cavour* (1931) di Alfredo Panzini (Gramsci giudica rilevante la presenza editoriale delle biografie storiche), la cui unica utilità è rintracciata nell'essere «una raccolta stupefacente di luoghi comuni sul Risorgimento» (Q 23, 32, 2219); la poesia di Ungaretti, “neolalica” per eccellenza, può piacere per motivi in realtà antisociali, in virtù del pregiudizio/«sentimento che la poesia “difficile” (incomprensibile) deve essere bella e l'autore un grande uomo appunto perché staccato dal popolo» (come avviene, a parere di Gramsci, per il futurismo italiano) (Q 17, 44, 1944-1945); al realismo vuoto degli italiani – un realismo solo di carta – Gramsci oppone l'esempio del Balzac amato da Marx, nei cui romanzi si intuisce che «l'uomo sia tutto il complesso delle condizioni sociali in cui egli si è sviluppato e vive, che per “mutare” l'uomo occorre mutare questo complesso di condizioni» (Q 14, 41, 1699): a dispetto della tendenza nostalgica o paternalistica che fa da padrona nella letteratura italiana, specie quando si rappresentano gli “umili” (rappresentazione in cui si esplica un «atteggiamento tradizionale degli intellettuali italiani verso il popolo», di «protezione paterna», di coscienza «di una propria indiscussa superiorità», di mantenimento di un «rapporto come tra due razze, [...] come tra adulto e

bambino nella vecchia pedagogia»: *Q* 21, 3, 2112), alla quale Gramsci oppone anche il modello dostoevskijano; e ancora, per chiudere questa carrellata dei giudizi critici consegnati, in gran parte, al ventitreesimo quaderno, si pensi che alla «notevole massa di pubblicazioni sull'emigrazione, come fenomeno economico sociale», non «corrisponde una letteratura artistica»: d'altro canto, che i letterati italiani «non si occupino dell'emigrato all'estero dovrebbe far meno meraviglia del fatto che non si occupano di lui prima che emigri» (*Q* 23, 58, 2254).

Abbiamo più volte sottolineato l'importanza dell'esperienza teatrale. Del resto, dalla frequentazione dei palcoscenici torinesi proviene anche l'interesse per il futurismo italiano e per i manifesti di Marinetti, espresso in particolare in un noto articolo uscito su «L'Ordine Nuovo» del 5 gennaio 1921, intitolato con tono interrogativo *Marinetti rivoluzionario?*, in cui il brillante giornalista commenta un'affermazione di Anatolij V. Lunačarskij proferita durante un congresso moscovita, durante il quale l'intellettuale comunista avrebbe indicato nel fondatore del futurismo italiano un modello di letteratura rivoluzionaria. Del futurismo, in quell'articolo, Gramsci apprezza il valore contestativo e politico, di possibile alleanza con le istanze di rinnovamento provenienti dalla classe operaia, i cui rappresentanti, di fronte al tentativo allestito da Marinetti e seguaci di mandare al macero la cultura tradizionale, dimostravano, agli occhi del cronista sardo, di «non spaventarsi della *distruzione*, sicuri di potere, essi operai, fare poesia, pittura, dramma, come i futuristi; questi operai sostenevano la storicità, la possibilità di una cultura proletaria, creata dagli operai stessi». Il valore del futurismo è politicamente accessorio alla possibilità della classe operaia di farsi promotrice e fautrice di una cultura differente da quella borghese⁶⁰. La

⁶⁰ Antonio Gramsci, *Marinetti rivoluzionario?* [1921], in Idem, *Socialismo e fascismo. L'Ordine Nuovo 1921-1922*, Torino, Einaudi, 1972, p. 22. L'articolo è utile perché sembra gettare le basi per le riflessioni su nuova civiltà e arte nuova che Gramsci andrà rimasticando nel periodo carcerario. È facile notare come il tono di questo scritto – che peraltro esce, sul quotidiano, privo di firma – sia fortemente apologetico della classe operaia e, per certi

fascistizzazione di Marinetti e la conversione ideologica di Papini al cattolicesimo produrranno in Gramsci un netto disincanto sulla possibile alleanza, come rileva la *Lettera sul futurismo italiano* dell'8 settembre 1922 indirizzata a Trotsky, che aveva chiesto lumi sul movimento marinettiano⁶¹.

E tuttavia, vi sono, riconoscibili anche nei *Quaderni*, ossessioni critiche che il prigioniero sardo si porta dietro e su cui non manca di ritornare: è il caso della «presenza tenace»⁶² di Pirandello, il cui teatro è per Gramsci fonte di interesse e valutazione sin dagli anni torinesi (tra il 1916 e il 1920), e di Dante. Di fronte al grado maggiore di attenzione e intensità di cui tali oggetti letterari sono caricati, è possibile postulare l'esistenza di una ricchezza argomentativa e teorica che contrassegna in modo specifico le pagine dedicate ai due scrittori appena menzionati. Vogliamo dire che le riflessioni riservate all'autore de *Il fu Mattia Pascal* e al poeta della *Commedia* rappresentano luoghi di elezione, in cui Gramsci affronta programmaticamente questioni interne al metodo della critica letteraria, che tuttavia possiedono, come sempre nei *Quaderni*, immediati riflessi politici.

Principiando da Pirandello⁶³, Gramsci ha l'occasione di assistere a numerose messinscena e di leggerne i testi, provvedendo al suo lavoro di

aspetti, anche ingenuamente utopistico: siamo comunque nel vivo della lotta politica, lontani dai ragionamenti pacati e meditati della reclusione. Si considerino comunque le seguenti affermazioni: «Il campo della lotta per la creazione di una nuova civiltà è [...] assolutamente misterioso, assolutamente caratterizzato dall'imprevedibile e dall'impensato. Una fabbrica, passata dal potere capitalista al potere operaio, continuerà a produrre le stesse cose materiali che oggi produce. Ma in qual modo e in quali forme nasceranno le opere di poesia, del dramma, del romanzo, della musica, della pittura, del costume, del linguaggio? [...] In questo campo nulla è prevedibile che non sia questa ipotesi generale: *esisterà una cultura (una civiltà) proletaria*, totalmente diversa da quella borghese; anche in questo campo verranno spezzate le distinzioni di classe, verrà spezzato il carrierismo borghese; esisterà una poesia, un romanzo, un teatro, un costume, una lingua, una pittura, una musica caratteristici della civiltà proletaria, fioritura e ornamento dell'organizzazione sociale proletaria. Cosa resta a fare? Niente altro che distruggere la presente forma di civiltà» (pp. 21-22, corsivo nostro).

⁶¹ La lettera si legge in ivi, pp. 527-528 (uscì a Mosca su «Literatura i revolucija» nel settembre 1922).

⁶² Niksa Stipcevic, *Gramsci e i problemi letterari*, cit., p. 89.

⁶³ Per un'analisi dei contributi di Gramsci di Pirandello, considerati nel loro svolgimento diacronico, si veda Niksa Stipcevic, *Gramsci e i problemi letterari*, cit., pp. 89-146.

recensore: *Pensaci, Giacomino!, Liolà, Così è (se vi pare)* e *Il piacere dell'onestà* vengono recensiti nel 1917; *Il berretto a sonagli*, nel 1918; *Il giuoco delle parti* e *L'innesto*, nel 1919; *La ragione degli altri* e *Tutto per bene* nel 1920; *Come prima, meglio di prima*, nel 1921. Va dunque detto, rileva Stipcevic, che «Gramsci non ebbe l'occasione di incontrarsi con le più importanti commedie di Pirandello»⁶⁴. Nonostante la capacità di individuare i nessi problematici dell'arte pirandelliana, è presto detto che Gramsci non riesca a cogliere immediatamente la complessità della poetica di Pirandello (e, del resto, non avrebbe potuto), così pure la centralità dell'umorismo, restando in qualche modo schiavo del pregiudizio crociano sul relativismo filosofico che quelle rappresentazioni sembravano emanare. Eppure, il Pirandello di *Liolà* è, per Gramsci, una fonte primaria di sollecitazioni speculative, primariamente sul fronte della storia culturale (sul piano estetico, il critico teatrale ha non poche rimostranze sulla gestione pirandelliana delle sue maschere, restando legato a posizioni tradizionali sulla "pienezza psicologica" del personaggio, mediante le quali non può cogliersi l'assoluta novità del teatro dello scrittore siculo).

È interessante, pertanto, cogliere, a qualche di distanza dall'esperienza diretta del teatro, quanta parte di quel tanto evocato crocianesimo estetico sia rimasta nei *Quaderni*, per comprendere anzitutto se sia reale il giudizio castrante di alcuni critici che hanno dipinto un Gramsci incapace di riconoscere le potenzialità della nuova letteratura europea e – intenzione forse più interessante – per capire se le riflessioni su Pirandello si riannodino al nodo politico che Gramsci va stringendo tra lotta culturale e battaglia per l'egemonia politica. In una ricca nota del quattordicesimo quaderno interamente dedicata al teatro di Pirandello, Gramsci è interessato a stabilire la validità di alcune premesse metodologiche, che genericamente potremmo rubricare a un campo di ricerca sull'ideologia testuale e autoriale. Se non è

Ricordiamo, tuttavia, che il libro esce nel 1968 e non si avvale dell'edizione critica dei *Quaderni*.

⁶⁴ Ivi, p. 92.

forse possibile «attribuire al Pirandello una concezione del mondo coerente» ed «estrarre dal suo teatro una filosofia», non sembra però difficile, a parere del prigioniero, affermare che «nel Pirandello ci sono dei punti di vista che possono riallacciarsi genericamente a una concezione del mondo, che all'ingrosso può essere identificata con quella soggettivistica». Eppure, al di là della correttezza di questa attribuzione, il problema sembra essere, nello specifico, teorico-letterario. Si apre, innanzi a Gramsci, uno spartiacque analitico che sarà proprio della riflessione marxista sulla letteratura. Bisogna difatti capire se i punti di vista che emergono dal testo: a) «sono presentati in modo “filosofico”», oppure se «i personaggi vivono questi punti di vista come individuale modo di pensare» – e dunque chiedersi se «esiste, entro certi gradi almeno, un processo di trasfigurazione artistica nel teatro pirandelliano»; b) «i punti di vista sono necessariamente di origine libresca, dotta, presi dai sistemi filosofici individuali, o non sono invece esistenti nella vita stessa, nella cultura del tempo e persino nella cultura popolare di grado infimo, nel folklore» (*Q* 14, 15, 1670-1671). Ovviamente, per Gramsci – che non manca di esplicitarlo – è il punto “b” a essere cruciale, perché avvicina la questione al problema del carattere nazionale-popolare. Se i personaggi attingono il loro punto di vista dalla tradizione libresca e non dall'esperienza reale, se cioè sono frutto non di immaginazione e trasfigurazione letterarie, ma di conformità a stilemi o canoni rappresentativi della cultura tradizionale, il teatro di Pirandello ricade nelle antinomie del “cosmopolitismo” degli intellettuali italiani. Ma – sembra chiedersi Gramsci – è davvero così semplice? La differenziazione succitata (che è pure sintomo di un'indecisione sulla strategia analitica da adottare) sembra complicare il giudizio sui testi pirandelliani: i personaggi detengono un proprio punto di vista? E tale punto di vista è reale, cioè riscontrabile nella realtà effettiva del mondo rappresentato? O è piuttosto il testo – e quindi il presentarsi filosofico dei personaggi attraverso la loro gestione testuale – a produrre ideologia? E, di tale ideologia, è Pirandello responsabile totalmente? Ci si può limitare,

sembra suggerire Gramsci, alla semplice considerazione di un legame, comunque fortissimo, tra i personaggi del teatro pirandelliano e la dialettalità? O è piuttosto questo un modo di accantonare e lasciare inespresso il problema testuale (si basi, *non* semplicemente il problema estetico e del giudizio di valore, ma il problema del rapporto tra testo e ideologia, che porta in sé la considerazione anche di fattori tecnici). Qui Gramsci sfiora, senza approfondirli, problemi d'ordine teorico ancora capitali per un'ermeneutica marxista e materialista. Il riduzionismo sociologico sembra difatti bandito dal ragionamento che Gramsci persegue, secondo il quale occorre sì considerare quella frattura ontologica che irrimediabilmente esiste tra chi rappresenta (uno scrittore borghese) e chi è rappresentato (un popolano), ma arginare il rischio di un pregiudizio appunto sociologico nell'etichettare la vita mentale dei personaggi (secondo scissioni e distinzioni "mentali" che sembrano richiamare certi luoghi di pensiero dell'idealismo crociano):

Questo secondo punto [il punto "b" di cui sopra] mi pare fondamentale ed esso può essere risolto con un esame comparativo dei diversi drammi, quelli concepiti in dialetto e dove si rappresenta una vita paesana, «dialettale» e quelli concepiti in lingua letteraria e dove si rappresenta una vita superdialettale, di intellettuali borghesi di tipo nazionale e anche cosmopolita. Ora pare che, nel teatro dialettale, il pirandellismo sia giustificato da modi di pensare «storicamente» popolari e popolareschi, dialettali; che non si tratti cioè di «intellettuali» travestiti da popolani, di popolani che pensano da intellettuali, ma di reali, storicamente, regionalmente, popolani siciliani che pensano e operano così proprio perché sono popolani e siciliani. Che non siano cattolici tomisti, aristotelici non vuol dire che non siano popolani e siciliani; che non possano conoscere la filosofia soggettivistica dell'idealismo moderno non vuol dire che nella tradizione popolare non possano esistere filoni di carattere «dialettico» e immanentistico. Se questo si dimostrasse, tutto il castello del pirandellismo cioè dell'intellettualismo astratto del teatro pirandelliano crollerebbe, come pare debba crollare (Q 14, 15, 1671).

Esiste dunque un pregiudizio di natura persino classista che inficia l'analisi dei personaggi pirandelliani: l'idea che non si possa attribuire una vita di

pensiero a quelle figure che, ontologicamente, sono distanti dalla possibile produzione di ideologia. È come se quest'ultima fosse il portato esclusivo della borghesia. Laddove l'intenzione gramsciana è anzitutto quella di valorizzare, magari attraverso lo strumento letterario, il formarsi di una coscienza ideologica negli strati più deboli della società. E difatti il filo del ragionamento gramsciano si dipana, crediamo, in questa direzione di ricerca:

Ma non mi pare che il problema culturale del teatro pirandelliano sia ancora esaurito in questi termini. In Pirandello abbiamo uno scrittore «siciliano», che riesce a concepire la vita paesana in termini «dialettali», folcloristici (se pure il suo folclorismo non è quello influenzato dal cattolicesimo, ma quello rimasto «pagano», anticattolico sotto la buccia cattolica superstiziosa) che nello stesso tempo è uno scrittore «italiano» e uno scrittore «europeo». E in Pirandello abbiamo di più: la coscienza critica di essere nello stesso tempo «siciliano», «italiano» ed «europeo», ed è in ciò la debolezza artistica del Pirandello accanto al suo grande significato «culturale» [...]. Quel che importa è però questo: il senso critico-storico del Pirandello, se lo ha portato nel campo culturale a superare e dissolvere il vecchio teatro tradizionale, convenzionale, di mentalità cattolica o positivista, imputridito nella muffa della vita regionale o di ambienti borghesi piatti e abiettamente banali, ha però dato luogo a creazioni artistiche compiute? [...] A me pare che Pirandello sia artista proprio quando è «dialettale» e *Liola* mi pare il suo capolavoro, ma certo anche molti «frammenti» sono da identificare di grande bellezza nel teatro «letterario» (Q 14, 15, 1672)⁶⁵.

⁶⁵ Il giudizio lusinghiero su *Liola* conferma l'intuizione avuta anni addietro, quando nella recensione pubblicata il 4 aprile 1917 Gramsci scriveva: «*Liola* è il prodotto migliore dell'energia letteraria di Luigi Pirandello. In esso il Pirandello è riuscito a spogliarsi delle sue abitudini retoriche. Il Pirandello è un umorista per partito preso, ciò che vuol dire che troppo spesso la prima intuizione dei suoi lavori viene a sommergersi in una palude retorica di moralità inconsciamente predicatoria, e di molta verbosità inutile. Anche *Liola* è passato per questo stadio, e allora esso si chiamava *Mattia Pascal* ed era il protagonista di un lungo romanzo ironico intitolato appunto: *Il fu Mattia Pascal*, pubblicato verso il 1906 dalla "Nuova Antologia" e poi ristampato da Treves. In seguito Pirandello ha ripensato alla sua creazione, e ne è venuto fuori *Liola*: l'intreccio rimane lo stesso, ma il fantasma artistico è stato completamente rinnovato: esso è diventato omogeneo, è diventato pura rappresentazione, libero completamente di tutto quel bagaglio moraleggiante e artatamente umoristico che lo adugiava. [...] C'è da pensare che l'arte dialettale così come è espressa in questi tre atti del Pirandello, si riallacci con l'antica tradizione artistica popolare della Magna Grecia, coi suoi fliaci, coi suoi idilli pastorali, con la sua vita dei campi piena di furore dionisiaco, di cui tanta parte è pure rimasta nella tradizione paesana

Le capacità storico-critiche di Pirandello di fronte ai suoi personaggi rivelano dunque la sua diversità dal panorama desolante della letteratura non nazionale-popolare che Gramsci va indagando durante il periodo carcerario. Pirandello solleva una serie di questioni che il prigioniero non sviluppa fino in fondo e che comunque arricchisce dialetticamente la trattazione. Quel che conta, ai fini politici delle annotazioni gramsciane, è l'individuazione di un'ideologia pirandelliana, di come essa si espliciti di fronte al testo e di come essa riesca persino a scalfire pregiudizi critici e culturali insiti nella tradizione. «Perciò – ribadisce Gramsci – [...] è da accertare e fissare che l'“ideologia” pirandelliana non ha origini libresche e filosofiche» (proprio perché rompe quel legame inerte tra la posizione sociale dello scrittore e ciò che viene rappresentato, e sentito come diverso, distante, incapace di autonoma capacità di elaborazione ideologica), «ma è connessa a esperienze storico-culturali vissute con apporto minimo di carattere libresco» (Gramsci si riferisce al periodo di studi in Germania e alla formazione filologico-linguistica di Pirandello) (*Q* 14, 15, 1674).

N

ell'alveo della questione del carattere nazionale-popolare, la presenza di Pirandello offre, dunque, nuovi spunti di riflessione, ma, lo abbiamo detto, solleva anche problemi di teoria letteraria che un certo marxismo novecentesco sensibile al pensiero dialettico cercherà di mettere a tema. Rispetto ai “nipotini” di padre Bresciani, ai vari Mastriani e Guerrazzi, e rispetto al narcisismo intellettualistico di D'Annunzio e Carducci, a chi «esercita la professione di sacrestano letterario» (*Q* 23, 45, 2241) Pirandello, sul piano della sociologia degli intellettuali, si presenta con altri connotati: egli «è criticamente un “paesano” siciliano che ha acquisito certi caratteri nazionali e certi caratteri europei, ma che sente in se stesso questi tre

della Sicilia odierna, laddove questa tradizione si è conservata più viva e più sincera» (Antonio Gramsci, *Cronache teatrali*, cit., pp. 189-190).

elementi di civiltà come giustapposti e contraddittori» (*Q* 14, 21, 1679, ma cfr. pure *Q* 23, 39, 2235 per una rivalutazione dell'elemento dialettale), senza farsi cioè plagiare da nessuno di essi. Ragion per cui il suo teatro e i suoi romanzi riescono non solo a segnalare tale contraddizione, ma a cogliere, di quei tre caratteri, sintomi, segni, peculiarità utili per la ricerca sociale.

Allo stesso modo, l'interesse per il decimo canto dell'*Inferno* «accompagna» Gramsci «lungo tutte le tappe della sua formazione intellettuale», divenendo un oggetto di analisi importante e decisivo, anzitutto nel verso di un distaccamento dall'ipoteca crociana⁶⁶. L'episodio di Farinata e Cavalcante occupa la mente del politico sardo sin dagli anni giovanili⁶⁷ (lo ricorda Gramsci stesso in *Q* 4, 85, 527), per poi trasformarsi in vera ossessione critica negli anni del carcere. Dietro il desiderio di dare un contributo all'immenso edificio degli studi danteschi, è da rilevare la volontà di rendere dialettico quel rapporto tra struttura dell'opera e momento poetico che Croce aveva contribuito a scindere.

⁶⁶ Rino Dal Sasso, *Il rapporto struttura-poesia nelle note di Gramsci sul decimo canto dell'Inferno*, in Aa.Vv., *Studi gramsciani*, cit., p. 123. Ma l'intero saggio – fra i primi contributi sull'interesse gramsciano per Dante – vale come introduzione ai problemi sollevati dalla lettura dell'episodio di Farinata e Cavalcante. Cfr. pure Niksa Stipcevic, *Gramsci e i problemi letterari*, cit., pp. 147-148.

⁶⁷ L'articolo cui Gramsci allude è *Il cieco Tiresia* (18 aprile 1918), in cui viene commentato un fatto di cronaca avuto luogo nelle Marche: la profezia, da parte di un giovane cieco, della fine della guerra. L'episodio viene collegato alla funzione collettiva (di stampo folclorico) della preveggenza e alla sua fortuna letteraria: il che conferma quale sia l'interesse politico di Gramsci per i fatti letterari, visti come il riflesso estetico di una storia più generale dei modi di pensare. È dunque in questa chiave storicista che l'intero mondo esperienziale della tradizione popolare si lega al canto dantesco di Farinata e Cavalcante: costoro «sono puniti dell'aver voluto troppo vedere nell'al di là, uscendo fuori dalla disciplina cattolica: sono puniti con la non conoscenza del presente. Ma il dramma di questa punizione è sfuggito alla critica. Farinata è ammirato per il plastico atteggiarsi della sua fierezza, per il suo giganteggiare nell'orrore infernale. Cavalcante è trascurato; eppure egli è colpito a morte da una parola: *egli ebbe*, che gli fa credere suo figlio essere morto. Egli non conosce il presente: vede il futuro e nel futuro il figlio è morto; nel presente? Dubbio torturante, punizione tremenda in questo dubbio, dramma altissimo che si consuma in poche parole. Ma dramma *difficile*, complicato, che per essere compreso ha bisogno di riflessione e ragionamento; che agghiaccia d'orrore per la sua rapidità e intensità, ma dopo esame critico» (Antonio Gramsci, *Sotto la Mole*, cit., p. 393).

La lettura dantesca di Gramsci ha un intento certo polemico (rivolto parimenti sia agli sterili commentatori danteschi, rei di dar vita a una vera e propria «letteratura d'appendice intorno alla *Divina Commedia*», come nel caso di Vincenzo Morello, autore di un *Dante, Farinata, Cavalcante*, uscito nel 1927 e consultato in carcere da Gramsci: Q 4, 83, 526, e rei di aver limitato la filologia a un'operazione tecnica; sia al Croce de *La poesia di Dante* e alle ricadute pratiche dell'approccio idealista), ma contribuisce – come nel caso delle note su Pirandello – a sollevare problemi di natura teorica, in alcuni casi persino in grado di anticipare i caratteri anticrociani, o comunque anti-idealistici, della migliore critica filologica di indirizzo storicistico dei decenni successivi (pensiamo senz'altro a Eric Auerbach)⁶⁸. Detto altrimenti, ciò che non soddisfa Gramsci è una ricognizione non puntuale della lettera materiale del testo e uno scivolamento dello studio sul crinale dell'individuazione del momento poetico a dispetto di quello “strutturale”, di rimando cioè alla forma complessiva del poema (e dunque di congiunzione dialettica del particolare all'universale). Se ci si attarda a riflettere sul momento didascalico di Farinata, si dimentica l'importanza di Cavalcante, la cui «posizione» – cioè quella di chi «vede nel passato e vede nell'avvenire, ma non vede nel presente» e non può conoscere se il figlio Guido sia ancora vivo nel momento dell'incontro con Dante e Virgilio – è fondamentale per la comprensione del canto e non può essere isolata (come non può essere isolato, per una mera ragione di evidenza poetica, il caso di Farinata medesimo): «Nessuno ha osservato – scrive Gramsci – che se non si tien conto del dramma di Cavalcante, in quel girone non si vede *in atto* il tormento del dannato: la *struttura* avrebbe dovuto condurre a una valutazione estetica del canto più esatta, poiché ogni punizione è rappresentata in atto» (Q 4, 78, 517). Se tale valutazione non fosse avvertita come necessaria, il canto decimo sfuggirebbe alla logica della struttura perché, come nota Rino

⁶⁸ Lo nota per primo Stipcevic, in *ivi*, p. 164.

Dal Sasso, il sesto cerchio «risulterebbe privo della legge del contrappasso», rappresentata appunto da Cavalcante, che, «plasticamente vivendo quella punizione, esteticamente» esprime «le ragioni del canto»⁶⁹:

Qual è la posizione di Cavalcante, qual è il suo tormento? Cavalcante vede nel passato e vede nell'avvenire, ma non vede nel presente, in una zona determinata del passato e dell'avvenire in cui è compreso il presente. Nel passato Guido è vivo, nell'avvenire Guido è morto, ma nel presente? È morto o vivo? Questo è il tormento di Cavalcante, il suo assillo, il suo unico pensiero dominante. Quando parla, domanda del figlio; quando sente «*ebbe*», il verbo al passato, egli insiste e tardando la risposta, egli non dubita più: suo figlio è morto; egli scompare nell'arca infuocata. / Come Dante rappresenta questo dramma? Egli lo suggerisce al lettore, non lo rappresenta; egli dà al lettore gli elementi perché il dramma sia ricostruito e questi elementi sono dati dalla struttura (*Q* 4, 78, 517-518).

La critica di ciò che Dante non rappresenta – dell'«inespresso», come Gramsci non manca di sottolineare nei suoi appunti sul canto della *Commedia* (*Q* 4, 79, 519) – non avrebbe ragion d'esistere se il lettore si limitasse a isolare i frammenti di poesia. L'interpretazione ha bisogno del rimando a un elemento più universale e oggettivo – vale a dire, la struttura, termine con cui il prigioniero sembra designare il progetto logico che sostiene l'impalcatura dell'intero poema – per essere validata. Il momento didascalico di Farinata, interrogato da Dante proprio in virtù della scomparsa di Cavalcante, non può essere dunque concepito come mero richiamo illustrativo-informativo, perché è subordinato al dramma del contrappasso, di cui anzitutto il padre di Guido è protagonista – ed è proprio questa ragione che rende esteticamente ancor più apprezzabile la poesia del decimo canto: «Il brano strutturale non è solo struttura, dunque, è anche poesia, è un elemento necessario del dramma che si è svolto», chiosa Gramsci (*Q* 4, 78, 518).

⁶⁹ Rino Dal Sasso, *Il rapporto struttura-poesia nelle note di Gramsci sul decimo canto dell'Inferno*, in Aa.Vv., *Studi gramsciani*, cit., pp. 124 e 135.

Se non si vuol vedere l'anticrocianesimo di questa posizione, ci si può limitare a una constatazione: il termine "struttura" assume in Gramsci significati certamente nuovi⁷⁰. L'interpretazione materialistica della letteratura ha bisogno di considerare l'opera come una totalità diretta da un'intenzione, anche e soprattutto in quelle porzioni di testo in cui l'elemento dirigente-strutturale appare sullo sfondo, come inespresso, ma comunque attivo. È una lezione ermeneutica, questa, che, nel caso di testi segnati profondamente da una ricca tradizione interpretativa, privilegia certo il momento della filologia (Gramsci insiste particolarmente sugli errori di lettura dei commentatori, ossia su una comprensione inefficace della lettera materiale del testo), quale stadio di accertamento dei dati, ancillare al secondo momento dell'interpretazione, in cui la parola si carica di un sovrasenso che ha ragione d'esistere nell'obiettività strutturale di tutto il resto e non certo in virtù di un mero isolamento o nell'attribuzione, comunque posticcia, di un carattere "poetico" che lo salverebbe da una significazione unidirezionale. La critica è, per Gramsci, "ricostruzione di una costruzione", potremmo dire: cioè individuazione delle ragioni logiche e progettuali che sottendono un lavoro *in primis* umano, e dunque attraversato da spinte ideologiche, quale l'opera d'arte è. Su queste basi anti-idealistiche, sorte dallo sforzo di affrancarsi dal giogo del crocianesimo, la critica letteraria italiana del "dopo-Gramsci"

⁷⁰ Ivi, p. 142. Cfr. Cesare Garboli, *Struttura e poesia nella critica dantesca contemporanea*, in «Società», n. 1, 1952, pp. 20-44. È noto che Gramsci chieda un'approvazione della sua scoperta dantesca a Umberto Cosmo, il dantista con cui si era lungamente intrattenuto negli anni giovanili. In una lettera di Tania del 9 marzo 1932, viene riportato il giudizio di Cosmo, in cui si elogia l'intuizione gramsciana, si offrono consigli bibliografici, ma si sottolinea pure che è «difficile [...] provare che l'interpretazione [di Gramsci] lede in mondo vitale la tesi del Croce sulla poesia e la struttura della *Commedia*», quasi a certificare che Cosmo intendesse l'uso del termine "struttura" ancora in un senso crociano, e non materialisticamente nuovo, come in Gramsci crediamo sia (Antonio Gramsci e Tatiana Schucht, *Lettere 1926-1935*, a cura di Aldo Natoli e Chiara Daniele, Torino, Einaudi, 1997, p. 943: un appunto sulla lettera sta in *Q* 4, 86, 527-529). Interessante la risposta di Gramsci, contenuta nella lettera del 21 marzo 1932 a Tania, in cui i saggi consigliati da Cosmo (primi fra tutti, gli scritti di Michele Barbi) sono tacciati di iperspecialismo («la letteratura dantesca è così pletorica e prolissa» e «lo stesso prof. Cosmo mi pare soffra un po' della malattia professionale dei dantisti»: ivi, p. 954).

avrebbe iniziato (o avrebbe potuto iniziare) un percorso di riflessione sul nesso tra lavoro intellettuale e lavoro politico, anche in presenza di oggetti estetici e letterari rigidamente collegati a una tradizione ermeneutica specifica, o persino corporativa: se lo abbia fatto o meno è questione che tratteremo nel capitolo successivo.

CAPITOLO SECONDO

I PROBLEMI DEL DOPOGUERRA. ALLA RICERCA DI UNA CRITICA POLITICA

Il peso dell'idealismo. Verso una critica marxista consapevole

Nel suo *Discorso degli anni Cinquanta*, Angelo Romanò, scrittore, politico e collaboratore, assieme a Pasolini, Leonetti e Roversi, di «Officina», stabiliva, col senno di poi (circa un decennio più tardi), un indirizzo di ricerca capace di interpretare e intercettare le sensibilità politiche dei giovani intellettuali “democratici” sopravvissuti al Secondo conflitto mondiale e impegnati, fuori dalle contraddizioni pratiche e ideologiche dell’ermetismo, dei vociani e dei fenomeni culturali che avevano convissuto con la dittatura fascista, in un lavoro di riformulazione della propria attività intellettuale. Si trattava di un orientamento genericamente progressista, lontano dall’elaborazione comunista della lotta di classe, volto a salvaguardare la libertà artistica, ma ostile all’elitarismo narcisistico delle sue forme più oscure, a beneficio di una nozione di impegno sociale che rispondeva alle sollecitazioni di un’opera comune di ricostruzione. E si trattava, nelle parole di Romanò, sovente ancorate al richiamo di Gramsci e di Croce, del «proposito di cercare un riferimento fuori dell’universo estetico, senza però strumentalizzare la letteratura, senza rinunciare a considerarla un valore». Battaglia collettiva che ambiva a «rompere la solitudine sociale», a «infrangere la spirale di un monologo avvolto sulla realtà come un riflesso di nevrosi e anomalie soggettive», e pertanto a «progettare un recupero della ragione attraverso una nuova cultura letteraria»⁷¹.

Che tale invito rimanesse solo una speranza, lo si evince dal tono disincantato di Romanò. Il passo citato è, in verità, tratto da una lunga

⁷¹ Angelo Romanò, *Discorso degli anni Cinquanta*, Milano, Mondadori, 1965, pp. 214 e 212-213.

epistola a Vittorio Sereni, in cui le implicazioni ideologiche del proprio credo letterario vengono messe a nudo, anche nelle forme di un'autocritica che il lettore non può che apprezzare. Ma il punto è che l'analisi di Romanò è tanto sincera quanto utile sul piano di una ricognizione postuma di quell'intera stagione o di quell'auspicato progetto di emancipazione letteraria e culturale. Essa riflette la vaghezza con cui si mosse un indirizzo di ricerca collettivo che proprio da Gramsci avrebbe potuto trarre linfa vitale e che, per varie ragioni, rimase fermo allo stadio di mera estroflessione individuale. Da un lato, l'arroccamento dei letterati su questioni d'appartenenza "disciplinare", come nel caso di una presunta difesa del "fatto letterario", ancora legata all'autoreferenzialità che il crocianesimo aveva accordato alla Poesia; dall'altro, la mancata elaborazione, da parte degli intellettuali più vicini alla lotta politica, di un nesso stringente tra proposta letteraria e lotta per una nuova civiltà: queste polarità descrivono, nel corso degli anni Cinquanta, con due date segnaletiche imprescindibili – il 1956, sul piano politico; il 1965, come vedremo, su un piano culturale strettamente nazionale –, il tradimento (per essere radicali) o la semplificazione (volendo essere morbidi) del messaggio gramsciano. Vale a dire che, di fronte a propositi condivisibili come quelli esposti dal brillante Romanò (il suo *Discorso* è un libro davvero importante, e chi scrive si rammarica del fatto che sia stato completamente dimenticato o ignorato), non si può che registrare – ed è questo il dato sintetico, a livello storico-critico, che offre il polso della situazione in cui si trova la critica di ispirazione gramsciana nel Dopoguerra – un arretramento su quelle posizioni di differenziazione autonomistica e specialistica che proprio il pensiero dialettico di Gramsci, valorizzando l'intimo legame tra giudizio estetico e valore politico, aveva contribuito a scalfire, aprendo le porte verso una nuova lettura marxista dei testi letterari. Non mancavano certo i fermenti sociali e le spinte politiche opportune per valorizzare il messaggio di Gramsci. Eppure, come si evince dalle parole di Romanò, gli scrittori si sentivano ancora una volta esclusi da una possibile lotta comune.

La battaglia politica – anche e soprattutto quella che si giocava attraverso il ritorno a De Sanctis, e nonostante l’invito di critici vicinissimi al PCI come Alicata al mantenimento di una prospettiva comune⁷² – appariva loro troppo poco letteraria, troppo poco sensibile alle dichiarazioni di poetica e al riconoscimento di un’identità settoriale. Andava cioè riproponendosi quel distacco tra artisti e società che nei *Quaderni* Gramsci aveva indicato come problema storico di portata nazionale. Così continuava Romanò:

Il tema permetteva di ipotizzare una linea culturale di livello europeo dove, stando alle poetiche, non avrebbe dovuto esserci nulla: Manzoni-De Sanctis-Croce-Gramsci. I marxisti la ritenevano un’ingenuità, sostenendo che il conflitto andava tenuto al livello delle strutture, in quei tempi di ferro. Ma noi facevamo una battaglia letteraria, sentendoci in essa interessati alla sorte del nostro mondo; e dalla tesi che ogni autentico processo letterario debba andare collegato a un processo di cultura ci ritenevamo accreditati di responsabilità più generali⁷³.

Non troveremmo altrove una testimonianza più chiara del timore che il letterato italiano prova nel vedersi proiettato nell’arena politica di un progetto collettivo che mira a un sapere condiviso, come il prigioniero sardo auspicava. Le parole di Gramsci, che animano il nesso tra cultura e lotta per una nuova civiltà, valgono qui come un sentito ammonimento, giacché il discorso di Romanò assume, via via, le sembianze di un *mea culpa* o manifesta persino una spiccata frustrazione. Ma, volendo trascinare il testo del redattore di «Officina» su una dimensione emblematica, il punto è che l’accusa di una mancata *liaison* politica e di una cattiva coscienza civile veniva indirizzata, proprio da Romanò, nelle pagine iniziali del suo libro, alla generazione precedente, ai “padri”, a coloro che Gramsci, nelle note dei *Quaderni*, aveva riconosciuto come gli alfieri, forse inconsapevoli, di una

⁷² Cfr. Mario Alicata, *Una linea per l’unità degli intellettuali progressivi*, in «Rinascita», anno IX, 1948, pp. 452-454.

⁷³ Angelo Romanò, *Discorso degli anni Cinquanta*, cit., p. 213.

struttura di pensiero che manteneva la letteratura nell'isolamento e nella remissione. E non può essere casuale l'esito di tale *j'accuse*: lo spegnersi della polemica nell'usuale lamentazione corporativa – «Il vecchio concetto di cultura, di ascendenza umanistica, è in pezzi»⁷⁴ –, cui non poteva dirsi estranea un certo *milieu* letterario, pur desantisianiano, che ragionava, in quegli anni e prima, di decadenze, scomparse, sentieri interrotti⁷⁵. Ad ogni modo, il bersaglio critico del progressismo intellettuale di Romanò e compagni, pur sensibile alla lezione politica di Gramsci o alle sollecitazioni di Gobetti, era rappresentato da quella letteratura che «si attiene al proprio destino solitario», che «invece di lavorare sulle cose, lavora sul linguaggio» e che dunque sancisce una frattura irrimediabile con la realtà. La critica di Gramsci al “neolalismo” (seppure imbarazzante, nel caso di Ungaretti) campeggiava come un'utile risorsa proprio per tematizzare la scissione tra letterati e società, tra linguaggio e mondo. E nella visione di Romanò l'identificazione di questo problema significava attribuire a esperienze di gruppo, come quella de «La Voce», una precisa valutazione politica: «in un certo senso, “La Voce” rappresenta il correlativo culturale della democrazia in Italia; della vita democratica di quegli anni rispecchia incertezze, immaturità, incongruenze, esprime tanto fenomeni critici che le energie creative, lascia trasparire le possibili e prossime involuzioni». O ancora, nell'ermetismo, con la sua velata protesta nei confronti del mondo circostante – una protesta costruita sull'isolamento –, Romanò sapeva cogliere «un'insidia più sottile: il raffinato stordimento della noia, l'agnosticismo, l'esaltante illusione della solitudine». E la lucidità con cui presentava il bisogno di un legame tra arte e combattimento per una civiltà in grado di coltivare il sentimento per la buona letteratura, rendeva possibile la critica a un romanzo in qualche modo organico alle sollecitazioni politiche o al modello dell'*engagement* pubblico

⁷⁴ Ivi, p. 216.

⁷⁵ Vedi, ad esempio, Luigi Russo, *Il tramonto del letterato. Scorci etico-politico-letterari sull'Otto e Novecento*, Bari, Laterza, 1960.

come *Uomini e no* (1945) di Elio Vittorini, nel cui protagonista Romanò intravedeva «un modo di mascherare un'intrinseca sfiducia nella realtà, e di versare nella mistica di un'azione senza speranza l'incapacità di vivere al livello della storia altrui»⁷⁶.

Se allora il discorso critico di un intellettuale progressista si rivelava capace di decostruire la pletora di posizioni insoddisfacenti incarnate da tanta cultura letteraria italiana del Dopoguerra, e se questo stesso discorso sembrava riconoscere l'impossibilità di vivere il rapporto tra cultura e politica alla stregua di un dramma (e d'altro canto, nello scontro tra Togliatti e Vittorini a emergere era proprio questa cornice tragica, di mancata accettazione di una *relazione* o di un lavoro comune, e di sprofondamento nella palude dell'autonomia estetica), per quale motivo la soluzione prospettata consisteva nell'esclusione di altri saperi e di altre esperienze dal progetto di "redenzione" della letteratura? Per quale ragione ci si limitava a indicare la strada della ricerca letteraria, col presupposto che fosse possibile ribadirla con compiacimento la sua specificità, senza aver messo in discussione il possibile scivolamento nel vicolo cieco della separatezza? In virtù di quale lettura di Gramsci e, soprattutto, a quale prezzo – il prezzo caro di un arretramento su posizioni nuovamente crociane? Insomma, al misticismo auratico di certa letteratura il progressismo intellettuale italiano rispondeva con la metafisica della ricerca. «La strada da percorrere – chiosava Romanò – non è propriamente e solamente al livello della politica: è la strada della ricerca seria, profonda, paziente e disinteressata condotta sui motivi profondi che hanno concorso a fare, nel tempo, dell'Italia il paese che è»⁷⁷. Ambizione, questa, certamente condivisibile. Ma viene da chiedersi in cosa debba consistere tale ricerca, se privata di quei mezzi appunto politici che sostengono un'elaborazione seria, profonda e paziente (specie in un momento storico di ricostruzione delle istanze sociali e culturali).

⁷⁶ Angelo Romanò, *Discorso degli anni Cinquanta*, cit., pp. 18, 15, 23 e 26.

⁷⁷ Ivi, p. 34.

Nelle intenzioni di Romanò “politica” è parola che suggerisce l'immediatezza e l'impressionismo. E la vera questione – per la quale stiamo effettuando una sorta di carotaggio delle argomentazioni dello studioso lombardo – consiste nell'attribuzione di un ruolo salvifico alla lezione di Gramsci (e, di riflesso, nella cattiva lettura del suo pensiero, allorché collocato all'interno di soluzioni lontane dalla sua lettera materiale). Gramsci è letto, variamente, e diremmo correttamente, come antidoto al mantenimento delle strutture idealistiche nella critica letteraria: è forse grazie al suo contributo che viene avviato – Romanò lo riconosce con arguzia e mestiere – un allontanamento dal monografismo di Croce (in virtù del quale, spesso, il Poeta corrispondeva all'idea generale di Poesia, fuori da qualsivoglia problematica terrena) e un accoglimento di metodologie di matrice storica e filologica; Gramsci è colui che innesta «una problematica laica» nel solco di una tradizione, quella italiana, che aveva sostanzialmente prodotto un'assolutoria e consolatoria religione di se stessa; e tale laicismo consente di cogliere la necessità di comprendere la poesia come fatto sociale, di «definirne e [di] rimetterne in circolazione i valori pre-estetici ed extra-estetici», dal momento che, come Gramsci aveva colto, «la cultura, [...] se non crea i poeti, crea però le condizioni per la poesia e gli strumenti stessi della poesia»⁷⁸.

Se consideriamo l'ipotesi finale – l'investimento su una ricerca letteraria che dia nuova linfa al discorso intellettuale –, la contraddizione storica della posizione di Romanò appare evidente e va oltre la mera esplicitazione di una scelta individuale. Nell'Italia degli anni Cinquanta, la tensione verso il rinnovamento degli istituti culturali va di pari passo con le difficoltà di un cambiamento radicale, che inevitabilmente chiama in causa privilegi e datità. E tale dialettica tocca gli intellettuali da vicino, riproponendo quelle dinamiche che nei *Quaderni* vengono descritte ricorrendo alle nozioni di

⁷⁸ Ivi, pp. 42, 59, 60.

separatezza, casta, chiusura ideologica in un lessico autoreferenziale. Non a caso, Norberto Bobbio, in quegli anni, scriveva che nel nostro Paese fra «cultura e politica non vi è né separazione netta di compiti né corrispondenza reciproca, ma uno stato continuo di attrazione e repulsione»⁷⁹. La pesante eredità dello storicismo idealista ostacola il reale contributo di rinnovamento che viene da critici come Romano: il riferimento a Gramsci, che non riesce a dispiegarsi oltre il mero tributo, vale come salvacondotto morale di un discorso che piega inevitabilmente verso accenni nichilistici. In poche parole, il “gramscismo” – se così possiamo indicare l’allineamento su posizioni prossime a quelle elaborate nei capitoli sugli intellettuali e sul rapporto tra letteratura e vita nazionale – rischia di diventare una formula di supporto o una forma congelata di impegno generico che permette all’intellettuale di salvarsi, di concepire il proprio mestiere entro una cornice valoriale di stampo moralistico che viene, ad ogni modo, costantemente negata dalla qualità intrinseca della postura culturale, la quale sancisce, contrariamente a quanto vorrebbe, un isolamento (questo, sì, autocosciente), una separatezza. E tale autonomizzazione del lavoro culturale – da cui procede, nell’atto critico, il mantenimento di un’ottica storicistico-crociana e un ottundimento del materialismo – va di pari passo con un’idea di letteratura ancora una volta autoreferenziale e tradizionalista.

A quest’altezza, per dirla con una battuta, diviene molto difficile trascinare De Sanctis su un terreno materialista, o persino “materializzare” De Sanctis. Ferdinando Pappalardo ha offerto un contributo esauriente alla comprensione di tali dinamiche attive nella critica degli anni Cinquanta. Si tratta di forze in campo che militano nella squadra dello storicismo di radice napoletana, che non disdegnano il rinnovamento del metodo filologico, che sono legate alla storiografia letteraria come forma suprema di impegno critico: parliamo, fra gli altri, di Luigi Russo, Walter Binni, Natalino Sapegno.

⁷⁹ Norberto Bobbio, *Intellettuali e vita politica in Italia* [1954], in Idem, *Politica e cultura*, Torino, Einaudi, 1955, p. 127.

A queste – ideali compagne di strada del gramscismo – si aggiunge il contributo di critici legati a doppio filo all’impegno comunista: Giuseppe Petronio, Carlo Muscetta, Gaetano Trombatore, Mario Alicata e Carlo Salinari. E non va dimenticato che questi nomi si intrecciano alla situazione generale della critica letteraria italiana, dove prevale un indirizzo tradizionalista di impianto filologico, che di lì a poco avrebbe favorito l’emergere del formalismo e dello strutturalismo, ossia di un’elaborazione collettiva finalizzata a eleggere l’autonomia del testo come punto nodale del discorso critico.

Ad ogni modo, Pappalardo, affrontando il problema di una critica letteraria capace di contribuire all’emancipazione sociale delle masse, e indicando in Alicata uno dei pochi critici interessati a sondare il nesso tra azione culturale e rinnovamento collettivo, stigmatizza l’incapacità da parte degli intellettuali italiani di sinistra di dar vita a un progetto gramsciano di rilancio dell’ottica desanctisiana: «le indicazioni gramsciane si risolsero nella semplice assunzione dei valori e del significato storicamente progressivi del magistero desanctisiano a criteri ispiratori dell’esercizio critico-letterario, senza che fossero verificati i criteri di scientificità del metodo critico di De Sanctis e ne fosse valutata la stessa efficacia conoscitiva e le reali valenze ideologiche»⁸⁰. L’assunzione valoriale non riusciva, negli anni del Dopoguerra, a trasformarsi, nonostante gli sforzi di Valentino Gerratana in tal senso⁸¹, in un’operatività analitica, né in una critica ideologica delle poetiche, dal momento che non è chiarito – lo abbiamo visto con Romanò – il nesso che lega la ricerca teorica e metodologica, la pratica critica e l’elaborazione politica. Ciò ovviamente lasciava il campo libero a quelle dottrine che, dando per scontata l’autonomia del testo, e del tutto

⁸⁰ Ferdinando Pappalardo, *Riforma e restaurazione della critica letteraria: dall’impegno alla funzione*, in Arcangelo Leone De Castris (a cura di), *Critica politica e ideologia letteraria. Dall’estetica del realismo alla scienza sociale 1945-1970*, Bari, De Donato, 1973, p. 54.

⁸¹ Valentino Gerratana, *Introduzione all’estetica desanctisiana*, in «Società», anno IX, marzo 1953, pp. 22-57.

disinteressandosi alla critica delle ideologie, concepivano il lavoro critico come la messa in opera di un insieme di tecniche e di strumenti analitici. Si trattò allora, sostiene Mario Sechi, di una semplice «trasfusione di temi e spunti gramsciani nel corpo dell'intellettualità tradizionale», nel senso che il contributo fattivo del rilancio desanctisiano riposava non tanto nella fondazione di una critica marxista della letteratura (che in Gramsci non era possibile reperire), quanto in un generico rimando alla materialità delle questioni sociali sottese alla letteratura. «Piuttosto che come fulcro di un'alternativa fondata sulla critica materialistica dell'ideologia (critica di una forma di coscienza organica al contenimento delle forze produttive e insieme incentivazione di un uso democratico e sociale della scienza), la debolezza presente e passata della tradizione democratico-borghese appariva perciò appunto come una minaccia da esorcizzare, un difetto da surrogare persino con il supporto del pensiero gramsciano», chiosa con durezza Sechi⁸².

In fondo, al di là di un usato richiamo alla scienza sociale, il peso culturale dell'inefficienza teorica di questo momento strategico della critica letteraria italiana ha ricadute evidenti sulla pratica critica. L'impossibilità di trovare una sintesi tra giudizio di valore e lotta politico-culturale spiana la strada a una reificazione metodologica o limita il discorso della critica a un rimaneggiamento della tradizione autoctona, storicistica e filologica. Non a caso Pappalardo insiste nel constatare che «il ritorno a De Sanctis», lungi dal configurarsi come ritorno a un lavoro culturale politicamente orientato da criteri pensati e stabiliti, sempre e comunque inseriti in un quadro di filosofia della praxis, secondo l'espressione di Gramsci, «si esaurì nella ricerca di un impianto metodologico più rigorosamente e coerentemente storicistico e di più efficaci strumenti di valutazione e comprensione dei fatti letterari»⁸³.

⁸² Mario Sechi, *Critica marxista, realismo e politica culturale. Appunti su «Società» e il «Contemporaneo»*, in Arcangelo Leone De Castris (a cura di), *Critica e ideologia letteraria*, cit., p. 102.

⁸³ Ferdinando Pappalardo, *Riforma e restaurazione della critica letteraria*, cit., p. 56. È interessante notare che Pappalardo proceda con l'indicare in Luigi Russo un esempio

Della lotta politica – e del suo legame con la lotta culturale, e dunque con la serietà del giudizio estetico –, nessuna traccia. Gramsci sembrava essere condannato a una marginalità teorica, che lo neutralizzava accordandogli il semplice valore di un riferimento o di una sollecitazione pratico-politica.

Ad ogni modo, per essere obiettivi, occorre dire che le amare disillusioni raccolte da Romanò (che si colloca, comunque, in un campo amarxista) e dagli interpreti della generazione successiva (favoriti dalla possibilità di un'analisi a freddo), nate senz'altro dalla necessità – non corrisposta – di vedersi recapitato dai “padri” uno strumentario analitico in grado di servire la critica delle ideologie senza tradire la propria specificità, non tengono però conto del sincero e vivo impegno con cui gli intellettuali italiani di estrazione gramsciana vissero il ritorno a De Sanctis nell'immediato Secondo dopoguerra. Si tratta di una fase della fortuna desanctisiana «appassionatamente alimentata [...] dalla convinzione di vivere un'esperienza storica in cui il problema fosse nuovamente, come lo era stato ai tempi di De Sanctis, quello di creare una nuova cultura capace di dare voce e forma a quel complesso fermento di problemi legato all'ingresso sulla scena politica della masse popolari»⁸⁴. E in tal senso va letto l'impegno di Valentino Gerratana e di Carlo Salinari⁸⁵ nell'esplicazione delle categorie estetiche del critico napoletano. Un impegno che restituisce lo sforzo attuato dalle intelligenze della Sinistra di trovare una strada marxista nel solco dell'idealismo, secondo l'esempio di Gramsci: la loro azione è probabilmente sin troppo interna e

dell'incomprensione dello storicismo gramsciano, che arretra nel suo caso nella proposta di uno “storicismo simbolico” interno al quadro della tradizione crociana. Anche l'insistenza di un critico come Binni sul valore storico e materiale dell'opera letteraria, volta a una ricostruzione storico-critica dell'individualità poetica, abbracciava temi in qualche modo gramsciani – derivati dalle frequentazioni politiche giovanili e da una partecipazione sociale sempre molto attenta, come dimostrano gli interventi pubblici (cfr. Walter Binni, *La disperata tensione. Scritti politici (1934-1997)*, a cura di Lanfranco Binni, Firenze, Il Ponte Editore, 2011) – ma restava comunque legata all'idea crociana di una poesia autosufficiente, slegata dalle pur necessarie (e forse accessorie) spinte storicizzanti.

⁸⁴ Marina Paladini Musitelli, *Introduzione* a Eadem (a cura di), *Il punto su De Sanctis*, Roma-Bari, Laterza, 1988, p. 30.

⁸⁵ Cfr. in part. Carlo Salinari, *I «Saggi critici» di Francesco De Sanctis [1953]*, in Idem, *Boccaccio, Manzoni, Pirandello*, Roma, Editori Riuniti, 1979.

prossima a questa necessità per dar vita a momenti reali di autocoscienza, cosicché le critiche posteriori o immediatamente successive a quella stagione sono favorite dal tempo, che ha reso pressoché chiara l'opzione di un mancato distacco del marxismo critico-letterario dalla matrice idealistica o, forse più esattamente, l'assente rinvigorimento di un fronte dialettico, di un contributo teorico che avrebbe dovuto insistere sulle caratteristiche dinamiche e relazionali del pensiero gramsciano. Sarà ancora più chiaro, negli anni Settanta, che l'oblio di tale potenzialità dialettica – nonostante la penetrazione delle tesi di Lukács, che non sortiscono a sufficienza l'interesse dei critici vicini al PCI⁸⁶ – favorirà l'innesto, anche nella critica letteraria, di una matrice scienziata che poggerà le sue basi proprio sul principio di autonomia, cancellando sistematicamente quello di relazione.

Non può sfuggire, tuttavia, la ragione contingente del ritorno al De Sanctis nel periodo postbellico. Una ragione che ha precisi contorni e che forse spiega anche le manchevolezze teoriche sollevate dai critici più giovani. In un momento in cui la vocazione civile degli scrittori si esprimeva attraverso i moduli del neorealismo, De Sanctis appariva come il teorico di un realismo pieno, privo di quelle storture decadenti e intimistiche che affollavano le pagine dei narratori italiani. Carlo Muscetta, nel valutare gli scritti sul Manzoni tragico, ne esaltava la capacità di collocare la problematica del realismo su un terreno storicistico ampio, nel cui novero il contributo individuale e volontaristico dello scrittore entrasse in pieno rapporto con l'extraletterario e dunque con le finalità sociali, riabilitando una dialettica tra Uno e Molteplice che esaltava l'integrità del rapporto tra letteratura e mondo. «Lo storicismo desanctisiano [...] rivela la sua pienezza in quanto supera, da una parte, il semplicismo di chi vorrebbe esaminare un'opera d'arte solo

⁸⁶ Si veda, ad esempio, la recensione di Carlo Salinari a *Marxismo e critica letteraria* di Lukács, che, come abbiamo precedentemente avuto modo di dire, esce nel 1953 in Italia: Idem, *Marxismo e critica letteraria in un libro di Lukács*, in «Rinascita», anno X, 1953, pp. 620-624, che può leggersi ora in Rocco Paternostro (a cura di), *Antonio Gramsci. Critica letteraria e linguistica*, Roma, Lithos, 1998, pp. 143-146.

rispetto alle sue intenzioni e, dall'altra, una generica applicazione di quel noto principio che si chiama eterogenesi dei fini, per cui ogni azione storica non può mai rispondere esattamente a ciò che un individuo si propone». E continuava in modo significativo: «Il contenuto dell'opera collocato in una determinata situazione obbedisce al moto di certe leggi interne, le quali non possono non continuare il movimento storico da cui quel contenuto ha preso impulso». Con un monito che sembra rivolgersi ai “cattivi realisti”: «L'artista non può fare ciò che vuole, ecco un'idea profonda, che aiuta a correggere quanto di arbitrario e di soggettivo, di onnipotente e di divino i teologi dell'estetismo sogliono attribuire all'opera creativa dell'artista»⁸⁷.

Le aporie del neorealismo (sollevate, com'è noto, dal caso del *Metello* di Vasco Pratolini) avrebbero potuto trovare nella rielaborazione materialistica del contributo di De Sanctis una loro risoluzione. E Gerratana, d'altro canto, inseriva la volontà di una sistematizzazione dell'estetica desanctisiana nel proposito di lottare per un realismo più maturo⁸⁸. Si può contestare – come Pappalardo e Sechi non mancano di fare – che tale valorizzazione del realismo desanctisiano si limitasse a una generosa individuazione di una tensione «istintivamente materialistica»⁸⁹, anzitutto rivolta all'oggettività del dato sociale, ma la proposta aveva una sua validità politica, perché legata a una precisa contingenza storica. Nel difendere le posizioni dei critici più vicini a questa proposta – non solo Gerratana, ma anzitutto Alicata – Marina Paladini Musitelli (che in questo passo cita quest'ultimo) è dura e mordace:

È molto facile irridere, oggi, a quelle posizioni, come è diventato di moda fare a partire dagli anni Sessanta, e denunciare la presunzione implicita in quell'investitura! In realtà, dietro l'immagine postresistenziale del De Sanctis, vi è, spesso, la consapevolezza di una crisi; l'accorgersi, cioè, che non era sufficiente aderire a titolo personale alla causa del

⁸⁷ Carlo Muscetta, *Manzoni* [1955], in *Studi sul De Sanctis e altri scritti di storia della critica*, Roma, Bonacci, 1980, p. 123.

⁸⁸ Cfr. Pasquale Voza, *La lotta per il realismo*, in Eleonora Forenza e Guido Liguori (a cura di), *Valentino Gerratana "filosofo democratico"*, Roma, Carocci, 2011, pp. 42-47.

⁸⁹ Valentino Gerratana, *Introduzione all'estetica desanctisiana*, cit., p. 33.

proletariato o combattere politicamente a fianco della classe operaia. Nel momento in cui si capiva che la classe operaia, senza un progetto complessivo di trasformazione della società, correva il rischio di «arrestarsi al corporativismo» [*sic*], si scopriva che «corporativa» era sempre stata la funzione degli intellettuali perché astratti e formalistici erano i problemi di una cultura separata dalla vita. Il problema era, dunque, combattere, ancora una volta, quella separatezza e impostare una cultura in grado di affrontare e risolvere i veri problemi della struttura dello Stato italiano⁹⁰.

Nell'articolo di Alicata del 1951 citato dalla Paladini Musitelli e dedicato al rapporto di Gramsci con l'autore della *Storia della letteratura italiana*, il dirigente del Partito comunista lascia emergere quella necessità contingente (che prima evocavamo) anzitutto nella misura in cui essa rappresenta un problema d'ordine politico: il vuoto di coscienza – sollevato da De Sanctis nella sua opera storiografica – che si è venuto a creare attorno alla «frattura esistente fra la letteratura italiana e la realtà nazionale italiana», in relazione al quale va tenuto presente «che questa frattura esiste ancora nello Stato unitario uscito dal Risorgimento e che è necessario operare un profondo rinnovamento culturale che esprima una letteratura, un'arte che sia finalmente espressione della realtà»⁹¹. Appariva cioè chiaro ai dirigenti comunisti che si occupavano di cultura che, nonostante «lo storicismo rivoluzionario del De Sanctis» restasse «Borghese e idealistico»⁹², esso rappresentava un modello etico-politico in grado di tener insieme la lotta culturale per una letteratura sensibile ai problemi del reale e una riforma più generale degli istituti sociali. Vale a dire che De Sanctis sembrava porsi quel problema organizzativo cui Gramsci aveva dedicato tante riflessioni nel periodo carcerario. La questione del suo storicismo, troppo interno ai moduli dell'idealismo, poteva essere risolta attraverso l'innesto delle indicazioni che il comunista sardo offriva

⁹⁰ Marina Paladini Musitelli, *Introduzione*, cit., p. 30.

⁹¹ Mario Alicata, *De Sanctis e Gramsci* [1951], in Idem, *Scritti letterari*, Milano, Il Saggiatore, 1968, p. 271.

⁹² Carlo Muscetta, *Gramsci e De Sanctis*, in Valerio Calzolaio (a cura di), *Gramsci e la modernità. Letteratura e politica tra Ottocento e Novecento*, Napoli, Cuen, 1991, p. 25.

negli scritti dedicati all'organizzazione della cultura e alla critica della filosofia di Croce. Eppure, la lezione di De Sanctis resta, nella critica letteraria di ispirazione marxista dell'epoca, non più che una sollecitazione, uno «stimolo politico in vista [...] della formazione di una coscienza critica fondata su una consapevolezza di classe»⁹³. Non viene cioè a formarsi quella base teorica entro cui elaborare il superamento dello storicismo ottocentesco di marca partenopea da parte di uno storicismo umanistico e dialettico di impronta gramsciana. La sostanza di questo stimolo trova comunque un suo riflesso specifico e immediato nella lotta per il realismo, che interessa particolarmente l'attività di Muscetta, Alicata e Salinari, su cui ci soffermeremo. E possiamo già anticipare che si tratta di una lotta portata avanti senza uno strumentario teorico adeguato, cosicché sorge la necessità di reperire quegli arnesi da filosofie affini, ma dotate di una loro specificità dialettica, come nel caso di Lukács.

Eppure, nel 1952, in un articolo uscito su «Società» e dedicato alle letture manzoniane di Gramsci, veniva da Natalino Sapegno l'invito a scorgere nelle pagine del prigioniero sardo l'enorme novità di «una geniale ricostruzione della storia della cultura e della formazione degli intellettuali italiani, nella quale la personalità dello scrittore [...] viene a prendere il suo giusto posto e si inserisce con tutto il suo peso e il suo significato esemplare». Ricostruzione storica, quella di Gramsci, che non solo era funzionale al giudizio critico, ma che rischiava d'essere stravolta da quei «recensori frettolosi» e incapaci di comprenderne la portata, attribuendole le sembianze di una stroncatura o di un riduttivo giudizio di gusto⁹⁴. Sapegno individuava perfettamente, e meglio di tanti altri dichiarati gramsciani, la fisionomia di quel superamento dialettico che avrebbe portato a un'idea senz'altro nuova di critica (e avrebbe messo in discussione il carattere celeste e ultraterreno

⁹³ Marina Paladini Musitelli, *Introduzione*, cit., p. 35.

⁹⁴ Natalino Sapegno, *Manzoni tra De Sanctis e Gramsci* [1952], in Idem, *Ritratto di Manzoni e altri saggi*, Roma-Bari, Laterza, 1992, pp. 88 e 87.

dell'arte, per non parlare della sua autonomia, consustanziale alle dottrine idealistiche e metafisiche):

[...] quei rilievi gramsciani [ossia le pagine dedicate al paternalismo di Manzoni e al motivo degli "umili" nei *Promessi Sposi*], prendendo le mosse da una concezione della storia culturale che implica, senza mai isolarli e sopravvalutarli, anche i fatti letterari e li riporta alle loro radici storiche, mentre propongono e applicano una nuova metodologia della critica letteraria specificamente intesa, offrono tutta una ricca serie di spunti e di suggerimenti validi anche ai fini del giudizio più precisamente estetico e rappresentano quindi nello svolgimento vivo e importante e l'avvio ad allargare e innovare una problematica ormai esausta e stagnante⁹⁵.

Qui il giudizio estetico, forte della sua specificità, beneficia della ricerca storica, e anzi si fortifica attraverso essa, lasciando trasparire la necessità di una fuoriuscita dalle proprie maglie disciplinari. Viene a configurarsi quella situazione, auspicata appunto dai *Quaderni* (e tanto più validata dalla lettura che noi oggi possiamo praticare del *corpus* gramsciano), di "fusione" tra il giudizio politico e ideologico, che si porta dietro la considerazione storica dell'oggetto, e il giudizio critico, legato al rigore filologico e alle categorie ermeneutiche, verso una conferma dell'intima storicità del testo letterario, che non può in alcun modo essere concepito come organismo autonomo e autosufficiente o compreso con il ricorso all'«angusta visuale di ogni analisi formalistica». Se sfugge allo studioso la novità sostanziale di questo modo di procedere, suggerisce Sapegno, viene meno anche la possibilità di comprendere quanto Gramsci riesca ad allargare il campo di indagine, aprendo a nuove possibilità proprio l'interpretazione desanctisiana di Manzoni. Quel superamento di cui si accennava, in altre parole, era già in atto negli appunti metodologici di Gramsci, cosicché stupisce, sostiene Sapegno, «che dai più non sia stata avvertita e sottolineata, come si doveva, l'importanza non meno essenziale, per quanto meno esclusiva, che il

⁹⁵ Ivi, p. 88.

personaggio Manzoni riveste nel quadro della problematica gramsciana, la quale si muove in un orizzonte storico più vasto rispetto a quella di De Sanctis, e più concreto», perché appunto sostenuta da «una coscienza più matura dei rapporti reali e complessi fra la struttura economico-sociale e i suoi riflessi politici e culturali»⁹⁶. E tale allargamento degli orizzonti critici porta con sé due conseguenze notevoli:

la prima, di carattere generale, che in Gramsci l'elemento «letteratura», sebbene importantissimo, cessa di avere ai fini della ricostruzione storica quella funzione pressoché esclusiva, anzi simbolica e mitica, che aveva acquistata per il De Sanctis; la seconda, più particolare, che ne viene naturalmente limitato, e quindi precisato, il grado reale dell'apporto manzoniano ai fini di uno svolgimento in senso progressivo della cultura italiana. De Sanctis, romantico e uomo del Risorgimento, vive e scrive nel pieno dell'esperienza politica e culturale ottocentesca; Gramsci invece allorché quell'esperienza è già esaurita e diventata essa stessa oggetto di giudizio⁹⁷.

Sapegno coglie perfettamente il nodo cruciale su cui intervenire: nello storicismo umanistico di Gramsci, la letteratura cessa d'essere un organismo autosufficiente nella misura in cui è parte di una totalità processuale che la permea e influenza, che ne costituisce l'*humus* ideologico. Se lo storicismo si ferma a una rappresentazione autonomistica e independentistica dei campi del sapere, cessa d'essere una forma di conoscenza del reale e diventa mito, simbolo, evanescenza. È solo in virtù di una visione critica che pensa la letteratura in relazione all'intero movimento storico (con il gioco di azioni e reazioni che tale legame implica) che può essere riconosciuta a un oggetto d'indagine – in questo caso, Manzoni – la sua specifica presenza storica e non semplicemente il suo collocamento privato e individuale in una generica storia dello spirito. E quella che potrebbe apparire, ai più, una svalutazione del peso della letteratura, agli occhi di Sapegno assume i contorni di una

⁹⁶ *Ibidem*.

⁹⁷ Ivi, p. 90.

potenzialità conoscitiva, mediante cui «l'analisi si è approfondita e ha acquistato maggior rigore»⁹⁸.

L'invito del critico di Aosta a prendere sul serio il contributo di Gramsci, in vista di «una critica che non stia contenta a rinchiudersi ancora in una facile, ma anche sterile, discriminazione di poesia e non poesia»⁹⁹, dimostra pertanto come, già nei primi anni Cinquanta, fosse chiara la direzione da seguire per fuoriuscire dalle celle teoriche dello storicismo crociano. La strada da percorrere, come detto, restava però ferma a un generico appello alla riduzione della frattura tra letteratura e realtà, che spesso si esauriva con il ritorno vittorioso dell'originario oggetto critico: l'autonomia del testo letterario, la difesa della sua implicita separatezza o la conservazione della sua supposta purezza.

È stato Arcangelo Leone De Castris – di cui parleremo in modo più approfondito nel capitolo successivo – a definire con precisione, molti anni più tardi, il compito del lavoro critico, fuori da un generico invito a storicizzare i fatti letterari. Gramsci, scrive De Castris, «sostituiva una storiografia delle forme con una critica storica delle funzioni, cioè dei significati attivi di quella produzione di idee e di modelli del senso comune che è stata la cultura della formazione borghese in Italia, di quella sua operazione differenziata ma ultimativamente univoca che è riassumibile nella rimozione dei livelli profondi del processo storico e nella sublimazione di una universalità di valori storicamente carenti di universalità, difensivi e di parte». Ma si trattava, nel caso dell'invito gramsciano, di un lavoro lungo e paziente, che avrebbe necessitato, da parte dei critici letterari, un impegno teorico di ampie dimensioni e un'autocoscienza disciplinare che andava oltre la mera capacità di indicare vie, giudicare opere, allestire confronti e discussioni. «La funzione politica della cultura – continua De Castris, forse uno dei pochi a porsi il problema della teoria in ambito marxista (insieme a

⁹⁸ Ivi, p. 91.

⁹⁹ Ivi, p. 99.

Gianni Scalia e Romano Luperini) –, lungi dal significare in positivo l'uso pedagogico di uno strumento o di un patrimonio neutrale perché universale, e cioè una selezione o un recupero di modelli di una tradizione democratica, è invece il risultato conoscitivo di una inchiesta non subalterna a un “che fare” immediato e perciò generico», quale può essere quello della critica militante. Piuttosto, la funzione politica scaturisce dalla «rivelazione di un meccanismo strutturale della società italiana, di un suo modo d'essere costituito storicamente e sviluppato anche drammaticamente ma al riparo da interruzioni reali, una sua modalità produttiva che ha funzionato nelle coscienze prima ancora che nelle istituzioni, ma che ha conformato la realtà delle istituzioni, della dialettica politica, ha condizionato le grandi scelte collettive, i progetti di organizzazione e di governo, le politiche culturali, le forme della vita morale, le ideologie delle classi, i sentimenti del popolo». Non consisteva forse in questo lavoro di sondaggio delle strutture produttive e ideologiche e del loro legame con l'espressione culturale il contributo di Gramsci? Non è forse tale retroterra analitico a informare, a parere di De Castris, i giudizi sulla cultura italiana e persino le riflessioni sulla metodologia da seguire per studiare i fenomeni letterari? E non siamo, pertanto, all'interno di quella annessione del problema letterario – solo dai critici “religiosi” tacciata di svalutazione – a una dimensione più lata e, nello stesso tempo, più profonda, che Sapegno intuiva come necessaria allorché considerava gli scritti di Gramsci su Manzoni come esempio di un programma critico nuovo e inusitato? Apprendere la funzionalità sociale e politica della cultura è, continua De Castris, «il compito più straordinariamente politico, perché la consapevolezza che se ne produce è la premessa più diretta e imprescindibile per la costruzione di un progetto di trasformazione reale, e cioè di una critica collettiva dei meccanismi di organizzazione del dominio borghese negli anni Trenta: quando cioè dietro la forma politica del fascismo

Gramsci vedeva muoversi e operare una egemonia assai più grande e cioè una grande cultura della separazione»¹⁰⁰.

Nel solco di questa ricerca, in cui la figura di De Sanctis valeva come esempio da riconsegnare all'attualità, potevano, negli anni successivi ai dibattiti sul neorealismo e ai primi vagiti di una critica coscientemente marxista, potevano collocarsi i lavori di Giuseppe Petronio sulla sociologia della letteratura e della cultura di massa, ancor prima che questo campo del sapere diventasse autonomo e si arricchisse con le analisi filosofiche provenienti da altre latitudini. In particolare, *L'attività letteraria in Italia* (1963), nelle sue premesse, poneva come dirimente l'acquisizione di un antidoto anti-crociano (scorto ovviamente nel desanctis-gramscismo), mediante il quale disvelare l'ideologia conservatrice che rendeva possibile «l'esistenza di una particolare categoria dello spirito, la "poesia"», nella quale veniva risolta tutta la complessità dell'agire letterario e culturale, e in virtù della quale si rendeva del tutto inutile la necessità di una storia letteraria. Demistificazione idealistica, quest'ultima, che autorizzava, al limite, la messa in opera di una «*Kulturgeschichte*, una storia della cultura, che, pur essendo cosa seria e di estremo interesse, non avrebbe nulla a che vedere con la "poesia"»¹⁰¹. Petronio, pertanto, dimostrava come la storia della cultura vituperata da Croce potesse convertirsi in una storia della poesia, a patto che fra le due entità non agisse il crisma della separatezza. Il modello era, certo, ancora una volta De Sanctis – del quale Petronio esaltava la faziosità, la capacità di prendere posizione, il carattere militante, la nitidezza con cui la sua *Storia* appare quale «opera di un uomo, di una personalità individuata che elabora una visione coerente del processo dei fatti alla luce di un suo principio

¹⁰⁰ Arcangelo Leone de Castris, *Il Manzoni di Gramsci*, in Valerio Calzolaio (a cura di), *Gramsci e la modernità. Letteratura e politica tra Ottocento e Novecento*, cit., pp. 35-36.

¹⁰¹ Giuseppe Petronio, *Introduzione a una storia dell'attività letteraria in Italia*, in Idem, *Metodo e polemica*, Palermo, Palumbo, 1986, p. 22.

direttivo»¹⁰² –, ma la direttiva teorica riposava in una «concezione diversa, fondata su uno storicismo materialistico e sociologico»¹⁰³:

L'opera letteraria, secondo questa ipotesi, è uno dei mezzi con cui l'uomo conosce il mondo e ne comunica agli altri la conoscenza; un'attività che, come ogni altra attività umana, si attua attraverso il possesso e l'uso di una tecnica particolare, che egli apprende dalla tradizione e rielabora consapevolmente per adattarla al suo argomento e ai suoi fini. In questo modo, tanto il materiale o «contenuto» dell'opera letteraria, quanto la sua «forma», sono fatti prettamente storici: storico il contenuto, che è l'ideologia di un individuo concreto, vivente in una determinata situazione storico-culturale che lo condiziona; storica la «forma», cioè i modi di espressione, che sono legati a una tecnica espressiva in perenne ma coerente evoluzione. Del fatto letterario, dunque, è possibile tracciare una storia, nella quale le sue acmi siano considerate non momenti di *raptus* poetico – la poesia effettuale che vince le intenzioni; la «poesia» che dissolve la struttura, e così via dicendo –, ma il frutto di una personalità complessa ed organica, capace di esprimersi pienamente attraverso una tecnica del tutto posseduta e adattata alle proprie esigenze¹⁰⁴.

Si può forse obiettare che Petronio rimanga sostanzialmente sedotto, per quanto la critichi, dalla categoria crociana di “Poesia”, fondando comunque il discorso su una storicizzazione materialista del momento poetico. E tuttavia, “Poesia” è per Petronio anche e soprattutto una categoria classista, un «concetto limitatore [...] in senso sociale», nel senso che discrimina quella produzione che non viene dai «ceti colti egemonici», ossia da coloro i quali utilizzano la categoria poetica per certificare il primato culturale della propria classe¹⁰⁵. Anche la nozione di “attività” sembra materialisticamente coerente con i propositi di Petronio, a conferma che, di fronte a tanti lavori di critica militante, questo libro segni un passo importante di autocoscienza e di rinnovamento metodologico (e, infatti, va a collocarsi in un momento

¹⁰² Idem, *Il paradosso di De Sanctis*, in *ivi*, p. 67.

¹⁰³ Idem, *Introduzione a una storia dell'attività letteraria in Italia*, cit., p. 22.

¹⁰⁴ *Ivi*, pp. 22-23.

¹⁰⁵ *Ivi*, p. 30.

importante per la storia culturale del nostro Paese e per la riflessione marxista in ambito letterario: il 1963, l'anno simbolico dell'entrata in gioco delle avanguardie, della tentata svalutazione dello storicismo di marca umanistica, del ridimensionamento del discorso critico a favore della tecnica, della scienza, e via dicendo). In più, Petronio sembrava recepire sia lo schema storiografico «*democratico*»¹⁰⁶ di De Sanctis sia l'interesse gramsciano per la produzione letteraria, i gusti, la sensibilità culturale dei cosiddetti “subalterni”, rifiutando l'accezione particolaristica di “popolo” e anzi volendo trascinarla su un piano più esteso di oggettivazione nazionale. «Una storia dell'attività letteraria abbraccia dunque tutte le manifestazioni letterarie di un popolo, a tutti i suoi livelli sociali, intendendo bene che in un paese nel quale sono distinzioni sociali – classi e ceti – e distinzioni culturali – analfabeti, semianalfabeti, persona di cultura tecnica, persone di cultura umanistica, e via dicendo – debbono esservi per forza pubblici diversi, e quindi opere di intonazione diversa, rispecchiando alcune la visione della vita propria dei ceti egemonici, altre quella dei ceti subalterni, rivolte alcune solo ai primi, altre solo ai secondi, altre ancora agli uni e agli altri, o a parti di un ceto e parte di un altro, o all'uno e all'altro con funzioni e valori differenti»¹⁰⁷. Qui la dialettica “ceto egemone/ceto subalterno” prefigura un metodo analitico che pensa la letteratura secondo l'ottica di processi egemonici, restituendone il carattere dinamico.

Petronio dava inoltre un contributo saliente al problema del giudizio di valore e di merito, lasciando comprendere che una considerazione storicistica e materialista dei problemi letterari non metteva fra parentesi l'esistenza di individualità letterarie, bensì tentava di disancorare quest'ultime da quell'aura di grandiosità mistica cui il culto della “Poesia” le aveva condannate:

¹⁰⁶ Idem, *Gramsci e la critica letteraria*, in Aa.Vv., *Studi gramsciani. Atti del convegno tenuto a Roma nei giorni 11-13 gennaio 1958*, Roma, Editori Riuniti, 1958, p. 241.

¹⁰⁷ Idem, *Metodo e polemica*, cit., pp. 32-33.

Anche per questo riguardo, l'ipotesi dell'«attività letteraria» è innovatrice. Dissolto il criterio unico della «poesia» o della «non poesia» o «letteratura», si apre la possibilità di un nodo articolato di «valori», che lo storico si sforza di reperire nelle cose, che, cioè, le cose stesse gli offrono. La «grandezza» di uno scrittore andrà cercata allora non in quella misteriosa o mitica catarsi che a un certo momento si opererebbe trasfigurando una materia vile in oro di poesia, ma nella ricchezza e organicità della sua persona intellettuale e morale, nell'adeguazione piena della sua poetica al proprio mondo interiore, nel possesso intero dei mezzi necessari di tecnica: tutti fatti non asseriti apoditticamente, in base a una virtù rabdomantica del critico di individuare e quasi fiutare la «poesia», ma verificabili e dimostrabili sulla pagina, attraverso un esame che accolga e sussuma tutte le possibili tecniche critiche, per risolvere in fatti letterari, di invenzione, di stile, di lingua, un mondo ideologico e sentimentale. Inoltre, in una storia dell'attività letteraria, anche fatti di sociologia letteraria avranno il loro peso essenziale, e sarà parte del nostro giudizio di valore anche l'eco che l'opera di uno scrittore ha avuta ai suoi tempi o più tardi, l'influsso che egli ha esercitato sui contemporanei e sui posteri, la forma con la quale ha inciso sulla tradizione, modificandola e improntandola della propria potente personalità¹⁰⁸.

Certo, queste affermazioni ancora non consegnano nelle mani del lettore una teoria o un metodo; delimitano, però, quegli elementi che una critica materialistica (Petronio non menziona il marxismo, dal momento che la prospettiva di una lotta di classe resta sullo sfondo) prende in considerazione per distinguersi dalla percezione neoidealistica dei fatti letterari. Costituisce, la riflessione di Petronio, un momento senz'altro importante di quella critica letteraria marxista italiana che, molto faticosamente, si trova, tra anni Cinquanta e Sessanta, alla ricerca di una propria identità

Realismo e militanza

Nell'opera critica di Carlo Muscetta – forse il maggior esperto di De Sanctis del secolo scorso, curatore dell'edizione nazionale delle *Opere* – viene a cogliersi, meglio che in altri, quella tensione su cui stiamo cercando di

¹⁰⁸ Ivi, pp. 35-36.

argomentare, tra un progetto intellettuale che non riesce pienamente a realizzarsi su basi teoriche e l'intenzione di seguire, anche solo istintivamente, la traccia lasciata dall'esempio di Gramsci. Ed è opportuno sottolineare che il problema di un'elaborazione intellettuale unitaria, affidato alla critica militante più che alla riflessione teorica, si pone negli anni Cinquanta affianco al tema di una ricostruzione più generale degli statuti culturali di un Paese che appare bisognoso di una rigenerazione dopo la tragedia della guerra. Già negli anni Sessanta verrà a convocarsi una verifica generale delle tendenze critiche, un ripiegamento che non sempre trova le forme dell'autocoscienza, ma talvolta inclina verso l'abbandono del progetto politico-culturale. In Muscetta, l'eredità gramsciana trova terreno fertile e materia di approfondimento, dando vita a un progetto intellettuale originale, che si estende ben oltre il ventennio post-bellico. Romano Luperini, riproponendo di recente all'attenzione del lettore italiano gli scritti di Muscetta degli anni Cinquanta, ne ha individuato tre «fondamentali concetti-chiave, tra loro strettamente correlati»: il realismo, concepito *non* come poetica (e dunque non come tendenza letteraria per cui combattere), ma, diremmo lukácsianamente (per quanto Muscetta non sia del tutto propenso ad accettare la lezione del marxista ungherese), come «rapporto organico che un'opera intrattiene con il proprio tempo»¹⁰⁹: e ciò spiega la posizione del critico di Avellino sul fenomeno neorealista, come vedremo nel caso di *Metello* (1955); lo storicismo integrale, che Muscetta raccoglie in modo esemplare da Gramsci, insistendo sul carattere processuale e umano dei fatti culturali, mai scissi da una prospettiva pubblica e collettiva, e ovviamente da De Sanctis (e, di riflesso, da Croce, che resta, al di là delle posizioni materialistiche, a dire il vero poco esibite in Muscetta, un modello riconosciuto); e, per ultimo, la militanza della critica, intesa come discorso della letteratura che è discorso sull'oggi, anche e soprattutto nel caso in cui si

¹⁰⁹ Romano Luperini, *Prefazione* a Carlo Muscetta, *Letteratura militante* [1953], Napoli, Liguori, 2007, pp. XVI e XVIII.

discuta di testi lontani dalla contemporaneità: e, a tal proposito, restano illuminanti esempi dell'impegno di Muscetta sia le pagine di *Letteratura militante*, poi confluite in *Realismo neorealismo controrealismo*, sia gli articoli raccolti in *Don Chisciotte in Sicilia* e le riflessioni incluse in *Pace e guerra nella poesia contemporanea*¹¹⁰. Si potrebbe aggiungere un altro carattere dell'attività di Muscetta, che non è di secondaria importanza perché è, forse, indice del suo gramscismo: l'interesse per la questione meridionale e per il mondo intellettuale del Sud - pensiamo in particolare agli studi su Guido Dorso, Tommaso Fiore e Vincenzo Padula¹¹¹. Le pagine dedicate al *Cristo* di Carlo Levi o ai romanzi di Francesco Jovine descrivono un'attenzione non secondaria al problema della rappresentazione letteraria del Meridione, senza che essa trovi in Muscetta – intellettuale e uomo del Sud – un esito politicamente semplificativo o una difesa essenzialisticamente pretestuosa della letteratura meridionale¹¹². La cifra stilistica della pagina muscettiana sembra invece essere la problematizzazione dei concetti e dei giudizi (anche attraverso l'uso metodico del sarcasmo, della polemica e dell'invettiva).

Resta però fuori da questo ritratto in piccolo il riferimento al marxismo. E, infatti, il lavoro di Muscetta è esemplare perché incarna, nel suo caso forse più emblematico, quella particolare forma di materialismo culturale assunta dalla critica letteraria militante del Dopoguerra, ancora poco coraggiosamente marxista, seppure intrisa di storicismo e di dialettica; forse troppo ancorata a una prospettiva idealistica e crociana per poter svolgere quel rovesciamento politico che in Gramsci è già carico di prospettiva. Postura ideologica, quella di Muscetta, che va appunto intesa nella sua specificità di intellettuale storicista, meridionale e militante, ma forse anche nella sua distanza sia dalla critica cosiddetta “ufficiale” (vicina, cioè, alla politica culturale del PCI) – che

¹¹⁰ Carlo Muscetta, *Realismo neorealismo contro realismo*, Milano, Garzanti, 1976; Idem, *Don Chisciotte in Sicilia. Pagine di letteratura militante*, Catania, Edizioni del Prisma, 1987; Idem, *Pace e guerra nella poesia contemporanea. Da Alfonso Gatto a Umberto Saba*, Roma, Bonacci, 1984.

¹¹¹ Cfr. almeno la cura delle *Opere* di Guido Dorso uscita nel 1950 per Einaudi e quella di *Persone in Calabria* di Vincenzo Padula per Milano Sera, sempre nel 1950.

¹¹² Cfr. Carlo Muscetta, *Lo zio garibaldino e altri ritratti del sud*, Acireale, Bonanno, 1989.

al critico desanctisiano doveva apparire troppo schematicamente rigida e troppo impegnata in una visione poco dialettica del problema del realismo – sia dai fermenti del marxismo europeo, che iniziavano a serpeggiare anche nel nostro Paese, veicolati, per fare un esempio, dall’opera di traduzione e commento di Cesare Cases e di Renato Solmi.

Riassumendo, è comune ai critici di estrazione materialistica uno scetticismo nei confronti dell’astrazione teorica (di cui proprio Lukács doveva apparire il campione), che, come scrive Petronio, per quanto necessaria, ha in serbo non pochi pericoli: «Il meno che possa capitare è perdere coscienza dell’elasticità della formula e irrigidirla»¹¹³. La *resistenza* alla teoria è un altro dato significativo della critica post-bellica: ed è un tratto, per molti aspetti, inspiegabilmente anti-gramsciano, nonostante il richiamo muscettiano a un impegno culturale unitario e antispecialistico¹¹⁴.

Al di là, dunque, della capacità di dar vita a un “metodo” (così Luperini chiama la proposta critica di Muscetta), l’elaborazione teorico-ideologica resta sullo sfondo, si estranea dalla proposta estetica, prefigurando all’orizzonte una supposta autonomia del fatto letterario, così pure restano sospese le conseguenze sul piano dell’attribuzione di un valore estetico e politico al testo¹¹⁵. Lo storicismo integrale dà conto dell’individualità del testo, inserisce quest’ultima nella giusta cornice storica, ma non arriva mai a comprendere le ragioni materiali della sua produzione, la dinamicità relativistica del rapporto che la letteratura intrattiene col mondo: Muscetta, scrive Luperini, si ferma all’identità (di matrice crociana) tra carattere singolare e irripetibile dell’opera e specificità del proprio contenuto-forma quale esito di un lavoro il più possibile obiettivo e scientifico sul testo e sulle sue strutture, e finisce così per non cogliere «il rapporto dialettico – presente

¹¹³ Giuseppe Petronio, *Introduzione* a Idem (a cura di), *Teorie e realtà del romanzo. Guida storica e critica*, Roma-Bari, Laterza, 1977, p. LXI.

¹¹⁴ Così come emerge dall’articolo pubblicato insieme a Gastone Manacorda, *Gramsci e l’unità della cultura*, in «Società», anno X, n. 1, 1954, pp. 1-22.

¹¹⁵ Cfr. Carlo Muscetta, *Il giudizio di valore. Pagine critiche di storicismo integrale*, Roma, Bonacci, 1992.

invece nella lezione gramsciana – fra la parzialità combattiva del proprio metodo di lavoro e la coscienza del relativismo implicito nell’ermeneutica materialistica»¹¹⁶. Dietro la *facies* dell’oggettività storica («l’obbiectività dev’essere per il lettore metodo e misura nella lettura e nel giudizio. E il metodo, la misura, vanno ricavate storicamente, nell’opera stessa»¹¹⁷) – comunque *interna* al testo, inteso come valore assoluto, quasi che il giudizio sull’opera venga suggerito dall’opera medesima – esiste una materialità che viene taciuta. Per quanto, si potrebbe aggiungere, il carattere militante della critica di Muscetta occulti sovente questo *deficit* d’ordine teorico, che è comunque la cifra di un’intera generazione di critici orientati allo storicismo assoluto e all’interpretazione materialistica dei testi. A rendersi periferico, tuttavia, è proprio l’elemento gramsciano di assoluta relatività storica e integrale dinamicità delle categorie critiche. In altri termini, lo storicismo – e la pratica storiografica e militante a esso connessa – appare come una parola d’ordine inverificabile, come un presupposto fondativo (se non addirittura ineliminabile perché naturale, ambientale) da non sottoporre a giudizio. È questo uno dei motivi per cui, nonostante Gramsci, la critica letteraria italiana di sinistra resta costitutivamente crociana.

In «*Metello*» e *la crisi del neorealismo*, il saggio (su cui l’autore ritorna a più riprese) mediante cui Muscetta entrava in polemica con Salinari e Fortini, emergono i limiti di un materialismo critico-letterario che non riesce a convertirsi in consapevole e combattivo marxismo, seppure la posizione del critico campano risulti più radicale di tante altre e si assicuri un continuo riferimento alla lotta di classe. Nel tentativo storicistico di «ristabilire oggettivamente che cosa fosse quel romanzo» di Pratolini, Muscetta contesta ai critici intervenuti nel dibattito (fra i quali sono presenti anche intellettuali di area cattolica come Vigorelli e Pampaloni) di una carente collocazione

¹¹⁶ Romano Luperini, *Il metodo di Muscetta*, in Idem, *L’autocoscienza del moderno*, Napoli, Liguori, 2006, p. 213.

¹¹⁷ Carlo Muscetta, *Gramsci in carcere* [1947], in Idem, *Realismo neorealismo contro realismo*, cit., p. 69.

storico-materiale del testo, riferendosi senz'altro al contesto politico, ma anche – e soprattutto – alla storicità interna della poetica pratoliniana, allo sviluppo autoriale della poetica, alla strategia ideologica adottata dallo scrittore per definire i caratteri del suo protagonista. Contestando anzitutto gli *slogan* e il nominalismo delle etichette, che non danno spazio a considerazioni più storicamente approfondite (come, ad esempio, l'avvertenza di Salinari, che vede in *Metello* «la fase di sviluppo del neorealismo in realismo»), Muscetta si pone una serie di domande, a cui dovrebbe corrispondere un approccio critico de-ideologizzato (ossia, capace di smarcarsi da quella logica formalistica, statica e binaria – che distingue il meccanicismo volgare e antidialettico di scuola russa – chiamata a sanzionare il progressismo o la reazione quali esiti del testo e del progetto autoriale): «quali sono state le intenzioni di Pratolini? E in che situazione storica si trovava quando ha concepito il suo romanzo?». Questi interrogativi dovrebbero autorizzare una lettura non banalmente storicistica del testo letterario. E difatti, più che un'interpretazione di *Metello*, l'articolo di Muscetta è una difesa metodologica che elegge a bersaglio quella critica storicistica troppo avvezza a schematicità formali o idealistiche – entro la quale, in virtù del crocianesimo di fondo, in verità, la stessa proposta di Muscetta finisce per ricadere –, anche quando di ascendenza dialettica (il bersaglio polemico, qui, non è tanto Lukács, quanto il lukácsismo italiano): esiste, avverte Muscetta, un «donchisciottismo che da anni si esercita, lancia in resta, sull'arte nuova, accuratamente trascurando di capire che cosa essa storicamente significhi, quali siano le necessità e le contraddizioni interne della cultura da cui nasce»¹¹⁸.

Da questo programma di ricerca, nel quale si esplicita la natura dello storicismo di Muscetta – uno storicismo, diremmo “vichiano”, delle circostanze materiali da cui emerge un testo –, che è volto, *in primis*,

¹¹⁸ Idem, «*Metello*» e la crisi del neorealismo [1955-1956], in *ivi*, pp. 109, 110, 117 e 121-122.

all'individuazione specifica dei caratteri dell'eroe Metello, al di là di una lettura ideologica che "tipizza" (nel senso accordato a questo termine dall'estetica di Lukács). E Metello appare al critico avellinese come «un personaggio sostanzialmente comico-idilliaco», la cui caratterizzazione non dipende tanto dalla «sua vita di lavoro» o dalla «sua educazione ideologica» o dalla «lotta politica», quanto dalla «pratica del suo gallismo»: «Non c'è dubbio che Metello si realizzi come personaggio soprattutto nell'intimità con le ragazze, [...] anziché realizzarsi nella storia del movimento operaio, nella vita e nelle lotte del lavoro»¹¹⁹. È questo il motivo per cui il romanzo di Pratolini non è un esempio di realismo – e non può esserlo a partire dall'intenzione progettuale, che costruisce un personaggio, Metello, a cui resta sostanzialmente estraneo uno sviluppo politico cosciente (così come alla narrazione è estranea la complessità circostanziale dei rapporti sociali). Muscetta però aggiunge un'annotazione davvero dialettica, che gli viene dalla lettura di Lenin o persino dallo stesso Marx (a proposito della facoltà di definire una classe sociale solo in rapporto con le altre):

E perché la rappresentazione fosse realisticamente realizzata, l'autore non avrebbe dovuto fermarsi all'analisi dei personaggi delle classi lavoratrici, ma darci innanzi tutto l'analisi dei vari gruppi borghesi che ostacolando l'ascesa del movimento operaio o tentando di contenerla e dirigerla, ciechi reazionari o liberali paternalisti che fossero, costituivano il mondo storico che nel romanzo non c'è; mentre, a ricordarcene l'assenza e farcene sentire la necessità, si svolge la «cavalcata» giustamente definita cinematografica e pseudo-storica che fa da sfondo e da scenario, mentre tutta la classe dominante è ridotta a un'ombra di personaggio, l'impresario edilizio Badolati che fa il «crumiro dei padroni»¹²⁰.

In *Metello*, insomma, manca il rapporto sociale, e manca il "mondo storico" entro cui le relazioni tra classi vanno a dispiegarsi secondo la loro specifica dialettica. L'investimento ideologico su un solo personaggio – sia che venga

¹¹⁹ Ivi, pp. 124, 125 e 126.

¹²⁰ Ivi, p. 126.

dall'autore stesso, sia che venga dalla valutazione della critica – rischia di elidere la presenza, questa sì davvero realistica, di un universo materiale e umano molto più complesso, la cui mancata considerazione (anche nel segnalarne l'assenza) non permette di valutare il testo nel suo rapporto con la realtà. Ed è a partire da questa relazione rappresentativa col mondo che il critico definisce il quoziente di realismo implicito nella narrazione. Se questo è il metro utilizzato da Muscetta, siamo di fronte a un ribaltamento dialettico della posizione di Salinari (a cui viene riservata un'accusa esplicita: «Voglio solo notare che mentre nella vita il capitalismo italiano si sviluppa e consolida i suoi monopoli, la nostra letteratura vagheggia gli ingegneri Badolati, e non manca chi, in proposito, scrive che questa è “la fase di sviluppo dal neorealismo al realismo”!»). Ciò che Muscetta imputa a Pratolini – e, di riflesso, alla critica che lo elegge a capofila del realismo italiano – è la mancata rappresentazione di una reale dialettica di classe, anche e soprattutto a partire dai personaggi che incarnano il potere borghese: «Badolati poteva diventare un personaggio realistico se Pratolini avesse sviluppato il contrasto tra le sue velleità umanitarie e gl'interessi, la modesta ma potentissima “verità” storica (con la maiuscola), mettendolo a confronto con altri personaggi della sua classe che rifiutano il suo modo più umano e politico di far gli affari»¹²¹.

Da qui, la diagnosi politica di Muscetta – il cui interesse principale, sul piano storico, pare sin qui quello di accordare al romanzo (o alla letteratura in generale) la capacità di restituire al lettore una verità *non* di classe, né una verità *parziale* (perché relativa all'ideologia di una porzione sociale), ma la dialettica dello scontro tra dominanti e dominati anzitutto nella sua visibilità totale e complessa. Resta cioè fuori, come notava Luperini, quella coscienza relativistica che colloca materialisticamente gli interessi delle parti in causa in una cornice specifica di lotte sociali; e, al contrario, emerge il quadro

¹²¹ Ivi, p. 129.

hegeliano di una dialettica servo-padrone che, certamente, ha il merito di restituire un carattere, se il termine è consentito, “spirituale” ed epocale. Eppure, se rimane in un campo di riflessione idealistico, l’annotazione di Muscetta è strategicamente utile a una neonata critica marxista: la considerazione sociale del romanzo non può che nascere da un’individuazione del terreno di relazioni e rapporti di classe che viene a costituirsi:

O crediamo forse che si possa essere degli artisti militanti, senza acquistare la capacità di rappresentare nella sua realtà il nemico di classe? Non è l’argomento, ma il punto di vista, non è l’oggetto, ma il modo come esso si riflette nella coscienza dell’artista, non è il contenuto astratto, ma la sua situazione concreta a farci comprendere se e come è rappresentato il reale. E ricordarsi solo delle classi popolari, dimenticando che cosa hanno avuto e hanno di fronte, è un punto di vista storicamente subalterno, una comoda mutilazione della realtà, un modo di cadere nella vecchia Arcadia, che si può sempre riconoscere, anche se imbellettata coi più vividi colori strapaesani e stracittadini¹²².

E qui emerge un altro contenuto di fondamentale interesse: la questione del punto di vista. La strategia adottata da Pratolini disegna i contorni di un punto di vista autoriale che associa lo sviluppo psicologico del personaggio non tanto alle condizioni storico-materiali entro cui la sua personalità si dispiega, quanto all’avvicinarsi di esperienze sessuali che, ad ogni modo, non dimostrano davvero un significato politico sotteso. E tale confinamento della crescita di Metello nell’alveo della psicologia e dello sviluppo sessuale dimostra, a parere di Muscetta, e al di là delle buone intenzioni di Pratolini, la permanenza di un’«anima piccolo-borghese» nell’autore toscano o addirittura di un «manzonismo innegabile», di un paternalismo di fondo che disattiva la carica energetica della dialettica sociale. A tale altezza, il criterio di giudizio si fonda sulla relazione critica, più o meno consapevole, più o meno esistente, tra l’autore e la cultura del suo tempo (ovvero l’insieme delle condizioni che

¹²² Ivi, p. 130.

determinano le modalità del conoscere): «per arrivare ad una valutazione storico-critica di un'opera import[a] molto vedere se e perché l'artista sia rimasto influenzato dai limiti della congiuntura o se, nel tentativo di superare quei limiti, sia o no riuscito ad elevarsi alla consapevolezza poetica della situazione storica»¹²³.

Dietro quest'ultima espressione – «elevarsi alla consapevolezza poetica della situazione storica» – si cela l'afferenza a una matrice sostanzialmente crociana. Sembra che la rappresentazione del conflitto sociale possa esaurirsi a un corretto inserimento di tutti gli agenti storici e possa esimersi dal sondare, nello specifico di classe, le ragioni materiali di una congiuntura. Seppure Muscetta ravvisi che il difetto strutturale di un testo come *Metello* riposi nella «mancanza di un punto di vista di classe ben definito» e nell'«incapacità di far scaturire i personaggi da una totalità di rappresentazione epica, dove i conflitti non restino marginali ed episodici», non si comprende – in ragione di quel *deficit* teorico che informa la pratica della critica militante, di cui stiamo discorrendo – quali esiti rappresentativi e artistici debba raggiungere uno scrittore per oltrepassare il mero rispecchiamento di una totalità sociale in conflitto¹²⁴. E tuttavia, a Muscetta non si può non attribuire il merito di aver dimostrato la problematicità di questi aspetti teorici non meglio approfonditi.

D'altronde, da un punto di vista che si sforzava d'essere marxista, i problemi dell'arte non erano certo pochi. Da una parte, le istanze del neorealismo rischiavano di svuotarsi sotto il segno di un sentimentalismo incapace di obbedire alle sollecitazioni della realtà; dall'altra, il romanzo borghese, esaurita la spinta propulsiva dell'autocritica e della demistificazione, entrava in una sorta di crisi manieristica, colta da Alicata, per esempio, nel ripiegarsi di Alberto Moravia entro schemi di narrazione collaudati; a ciò si aggiunga la propensione del meridionalismo a

¹²³ Ivi, pp. 137, 133 e 147.

¹²⁴ Ivi, p. 157.

sopravvalutare le esperienze della “letteratura contadina” (la vicenda di Rocco Scotellaro è nota; nonché intrisa di significati politici relativi al rapporto degli intellettuali comunisti con la cultura del Partito socialista,¹²⁵ emblematicamente rappresentata, almeno in quegli anni, dalle figure di Raniero Panzieri e Franco Fortini – quest’ultimo, poi, sempre più attestato sulle posizioni della più aggiornata dialettica marxista), nella quale ancora Alicata, nel suo saggio più noto, *Il meridionalismo non si può fermare a Eboli*, scorgeva una tendenza allo spontaneismo che, certo, rendeva irrealizzabile la strategia gramsciana di un’alleanza tra il mondo contadino e la classe operaia organizzata, ma poteva anche dirsi frutto di un dirigismo consapevole dall’alto messo in campo «dai gruppi dominanti italiani» o, sul tempo lungo, «dall’opera metodica di direzione culturale del Croce»¹²⁶; o ancora, il problema dell’assenza di una lingua letteraria nazionale¹²⁷, e via dicendo. Temi che, ovviamente, rimandavano direttamente agli scritti carcerari di Gramsci, che affiorano in tutte le pagine – anzi, in tutti i periodi, potremmo dire – di Alicata, che, a tal proposito, rappresentava una figura alquanto singolare della critica marxista ufficiale: fedele alfiere di Togliatti, la sua prosa critica spesso lascia intravedere il bisogno di districarsi tra l’ortodossia di partito e la piena devozione per l’opera di Gramsci, che gli permette di impostare i problemi secondo un’intuizione dialettica di prima mano, salvo metterla da parte quando la necessità di un giudizio politico tagliente non lascia spazio al ragionamento.

Insomma, anche nel caso di De Sanctis, come in quello di Gramsci, siamo di fronte a un’operazione culturale di trapianto di certe posizioni politiche e intellettuali nell’Italia del Dopoguerra. L’utilità di una simile operazione consisteva nel segnalare una questione politica che corrispondeva

¹²⁵ Cfr. l’interessante studio di Mariamargherita Scotti, *Da sinistra. Intellettuali, Partito socialista italiano e organizzazione della cultura (1953-1960)*, Roma, Ediesse, 2011, in part. pp. 81-109.

¹²⁶ Mario Alicata, *Il meridionalismo non si può fermare a Eboli* [1954], in *Scritti letterari*, cit., p. 311.

¹²⁷ Cfr. Idem, *Lingua e popolo* [1946], in *ivi*, pp. 241-242.

a una necessità profonda: stabilire un nesso tra il lavoro culturale e l'entrata in gioco delle masse popolari, restituendo alla letteratura e agli intellettuali una funzione cardinale nell'elaborazione di un'egemonia antagonista a quella borghese. Le polemiche nei confronti di certi esperimenti fin troppo "letterari" interni al neorealismo poggiavano le basi sulla presa di coscienza di un'inadempienza degli scrittori nei confronti di un lavoro culturale finalizzato all'egemonia. Fu abbastanza facile che il richiamo al realismo fosse sentito come una privazione di libertà, in nome dell'autonomia estetica. Il punto è che tale dissidio venne a crearsi non certo per l'eccessiva libertà espressiva degli scrittori, quanto per una mancata elaborazione teorica dei compiti della letteratura, che rimase allo stadio del riferimento passivo all'esempio "mazziniano" di De Sanctis.

Fu facile che l'allontanamento di una prospettiva gramsciana, dovuto a un carente approfondimento degli esiti teorici venuti fuori dalla produzione carceraria, assumesse vieppiù le sembianze di un oblio, forse neppure tanto consapevole, del pensare dialettico, a beneficio di una supposta scientificità della critica letteraria. Il "caso" dell'estetica di Galvano della Volpe, che andava chiarendosi in quegli anni prima di convergere nelle pagine della *Critica del gusto*¹²⁸, mescolando neopositivismo, scientismo, linguistica pre-strutturale e marxismo – e influenzando, successivamente, anche sul piano dell'epistemologia e della gnoseologia, i settori più anti-dialettici e anti-hegeliani del pensiero italiano d'opposizione –, va letto contestualmente a un indirizzo teorico, presente persino nella critica letteraria, la cui insoddisfazione per una conoscenza ritenuta flebilmente scientifica andava nella direzione di un rilancio dell'ottica positivista.

Carlo Salinari, con *Miti e coscienza del decadentismo italiano*, sembrava interpretare al meglio questa temperie, assumendo la tesi, a dire il vero meccanicistica, di una sostanziale omologia, sul piano gnoseologico, tra il

¹²⁸ Galvano della Volpe, *Critica del gusto*, Milano, Feltrinelli, 1960.

rispecchiamento estetico e il rispecchiamento delle scienze naturali, e ambendo a dimostrare che la conoscenza marxista della letteratura ha validità anzitutto su un piano scientifico. Sono i primi barbagli di una penetrazione, sempre più corposa, dell'ideale scientifico nel corpo del già minato pensiero dialettico, e che troverà poi un riscontro, come vedremo, nell'elaborazione, su un terreno operaistico, di nuove forme di autonomia ontologica (con contraccolpi importanti anche sull'estetica). Nonostante Salinari insista sulla volontà di essere fedele al messaggio gramsciano – e addirittura, in viva contraddizione con l'ottica che il suo libro va perseguendo, di essere fedeli a un pensiero della mediazione dialettica, attraverso lo «studio delle caratteristiche e della formazione dei vari gruppi d'intellettuali»¹²⁹ –, è proprio l'intera elaborazione processuale e dialettica, propria di Gramsci, a essere scompaginata.

Intanto, Salinari non solo rovescia il volgarizzamento del meccanicismo volgare – prima il contesto, poi il testo – in una nuova e altrettanto infida semplificazione – prima il testo, e, nello specifico, l'autore, poi il contesto –, ma pretende che tale ribaltamento assuma i connotati di un processo scientifico, per il quale «dall'intuizione sensibile di un determinato oggetto, attraverso l'accostamento dei caratteri comuni con altri oggetti, il pensiero arriva a concetti generali e astratti». Si noti che tale «accostamento dei caratteri comuni» non può che voler dire, in un'ottica scienziata, identità di strutture formali e di principi d'ordine logico – e, dunque, *non* relazione dialettica. In tal senso, si lascia ampio margine al dispiegamento di un pensiero critico che istituisce i legami del testo con la realtà sulla base di accostamenti formali. Cosa può esserci di meno gramsciano, viene da chiedersi? E, difatti, uno scivolamento così grossolano dalla dialettica al positivismo informa le argomentazioni di Salinari sulla letteratura: il dialettico Muscetta gli contestava, del resto, una certa faciloneria nominalistica. Dietro

¹²⁹ Carlo Salinari, *Miti e coscienza del decadentismo italiano*, Milano, Feltrinelli, 1960, p. 15.

la quale si celava una logica scienziata che mutava il realismo in un oggetto verificabile da un punto di vista, diremmo quasi, matematico. E tale logica aveva due ricadute d'ordine teorico: a) «Il processo della conoscenza artistica [...] coincide con quello dell'elaborazione formale»; b) viene accordato un valore scientifico all'indagine stilistica, dal momento che – in un contesto di esaltazione della forma e distruzione della dialettica forma/contenuto, che proprio in Gramsci, lo abbiamo visto, trovava un interprete capace di innovazione – «lo stile [...] è un processo e coincide con il processo di conoscenza e di appropriazione della realtà» (attraverso quali mediazioni non è dato saperlo)¹³⁰.

Dovrebbe apparire chiaro – chiosa Salinari – [...] quale sia l'equivoco da cui bisogna liberare una concezione marxista della critica letteraria: l'equivoco, cioè, che compito del critico sia esclusivamente quello di ritrovare il nesso dell'opera d'arte con la formazione economico-sociale caratteristica del periodo in cui l'opera è venuta alla luce. Dovrebbe apparire chiaro, invece, che – nell'ambito di una concezione materialista – la critica deve essere concepita rigorosamente come scienza, avente come compito quello di individuare la conoscenza della realtà che è stata acquisita attraverso l'opera d'arte: individuazione che viene compiuta con l'esame del processo di sintesi realizzato dall'arte e con l'analisi di tutte le relazioni e determinazioni che possono ritrovarsi negli elementi di quella sintesi¹³¹.

E tale sintesi è rappresentata dal processo formale cui il testo viene sottoposto: per cui, infine, l'elaborazione finale del prodotto si ritrova giustificata in se stessa, senza la dovuta considerazione di quelle relazioni – solo evocate da Salinari – che influenzano la cultura in cui il testo emerge. Siamo dunque lontani sia dallo storicismo dialettico di Muscetta, sia dal gramscismo esibito di Alicata: in Salinari si scorgono i semi di un marxismo che mira alla scientificità (anche attraverso il riferimento costante alla “stilcritica” di Spitzer) quale risarcimento di una pulsione meramente

¹³⁰ Ivi, pp. 16 e 22.

¹³¹ Ivi, p. 26.

ideologica verso la lotta di classe. L'estetica diventa una scienza; la critica letteraria, un metodo. Sarà paradossale constatare che questo scivolamento verso un neopositivismo antidialettico troverà una congiunzione netta con la diffusione dei metodi formali e strutturalistici, in cui il rapporto tra testo e ideologia verrà concepito solo come movimento interno al testo e non come relazione del testo con l'esterno. La chiave di volta sarà la nozione di "letterarietà" quale crisma dell'autonomia del testo letterario.

Si comprende bene come il realismo in Salinari non sia un universale (è ciò che rimprovera a Lukács), ma una tendenza da valutare in sede di stile e di forma. Non a caso, nella meritoria *Introduzione* agli scritti sull'arte di Marx ed Engels – un'antologia che ebbe un certo peso negli anni Sessanta –, Salinari parla, con lessico da analista, di «scomposizione dell'opera nelle sue varie componenti», quale momento tecnico-ermeneutico in cui il rimando a elementi esterni (al contesto, ad esempio) appare lecito solo nella misura in cui il testo intraprenda con tale esternità relazioni (a veder bene, interne) di «somiglianza o di dissimiglianza», da cogliersi *non* nella dinamicità del rapporto tra dentro e fuori, ma nel loro essere «costanti» o «deviazioni dalla norma [...] soltanto linguistiche o stilistiche»¹³². Per quanto la totalità delle relazioni prenda in esame il rapporto con tutti gli elementi "esterni" che il materialista considera (l'ideologia, le poetiche coeve, gli aspetti storico-materiali, il percorso autoriale, e via dicendo), il punto d'arrivo sarà comunque la forma del testo, ora riconsegnata all'obiettività (un vocabolo che sarebbe piaciuto anche a Muscetta) e alla scientificità (un termine che sembra negare la cornice dialettica in cui il testo si muove, anche in considerazione delle sue scelte formali): un lessico che sarebbe piaciuto all'althusseriano Pierre Macherey, che, poco più che ventenne, vedrà pubblicata in lingua italiana, pochi anni più tardi, la prima parte del suo *Per*

¹³² Idem, *Introduzione a Karl Marx e Friedrich Engels, Scritti sull'arte*, a cura di Carlo Salinari, Bari, Laterza, 1967, p. 23.

una teoria della produzione letteraria, con una prefazione antilukácsiana di Emilio Garroni.¹³³

Anche alla luce di questa particolare miscela di marxismo e critica stilistica, non si comprende, in verità, a che nozione di realismo faccia riferimento Salinari. Appare incisivo e condivisibile, in tal senso, il responso di Gianni Scalia sulle ideologie critico-letterarie del Dopoguerra e, in particolare sul realismo – responso che identifica, a nostro parere correttamente, il problema di fondo che stiamo cercando di mettere in evidenza: l'assenza di elaborazione teorica e la diffusione di un marxismo "generico", o, per meglio dire, la mutazione dell'apporto gramsciano in una sorta di richiamo formale all'impegno. Il realismo, scrive Scalia, «è stato una nozione ambigua» anzitutto perché, lungi dal rappresentare qualcosa di univoco, «ha assorbito zone e aree letterario-artistiche diverse, ha promosso pratiche molteplici e confuse, ha piegato, attraverso una generalizzazione di opportunità, operazioni creative varie, mobili, mutevoli, riducendole ad una generica uniformità». E tutto ciò «ha provocato una formulazione astratta e "totalizzante" e, insieme, non ha promosso una problematizzazione dei principî teorici, consolidati e ripetutamente confermati», fra i quali «la gnoseologia del "riflesso"; le nozioni di "totalità" e di "tipicità"; la dialettica essenza-fenomeno; l'oscillazione contenutismo-formalismo», e via dicendo. Scalia, inoltre, pone in luce il sorgere di una vera e propria ideologia del realismo, favorita, fra le altre cause, dall'istituzionalizzazione del «gramscismo "neo-desanctisiano"» e dal volgarizzamento del concetto di "nazionale-popolare". Diagnosi corretta, se non fosse da aggiungere che si trattò di un'assente elaborazione di tali concetti, più che di un'adesione agli stessi (che, se si realizzò, fu senz'altro generica)¹³⁴. Ne venne fuori un'incertezza di fondo, da cui l'icona categoriale del materialismo critico post-bellico, il

¹³³ Pierre Macherey, *Per una teoria della produzione letteraria* [1966], Bari, Laterza, 1969.

¹³⁴ Gianni Scalia, *L'ideologia letteraria del realismo* [1959], in Idem, *Critica, letteratura, ideologia 1958-1963*, Venezia, Marsilio, 1968, pp. 80-81 e 81.

realismo, non seppe trovare un adeguato approfondimento teorico. A proposito dell'equivocità in cui resta la distinzione tra un realismo come metodo e un realismo come tendenza (distinzione che non tiene conto, tuttavia, della lezione di Muscetta, che preferisce vedere nel realismo la forma del rapporto tra testo e circostanze storiche), Scalia ha scritto parole in larga misura condivisibili:

Questa distinzione si conferma nell'altra di partitività-oggettività (come «caratteristica oggettiva» dell'arte) e partitività-tendenza, come lotta per il realismo, per una nuova letteratura e cultura; e nella distinzione tra rispecchiamento oggettivo e soggettivo, universale e particolare, scientifico ed estetico. Si tenta, inoltre, di avallare questo «distinzionismo» con il richiamo a Gramsci e alla sua distinzione tra «critica artistica» e «critica politica»; ma non si tiene conto che Gramsci compieva una distinzione non gnoseologico-ontologica ma metodico-pragmatica in funzione di una unità «superiore» tra fini politico-culturali e fini estetici, cioè un funzione di una «riforma» etico-politico-intellettuale¹³⁵.

Verifica di un decennio

Delle contraddizioni teoriche, politiche e materiali della critica di sinistra del Dopoguerra dà conto Franco Fortini in uno dei suoi libri più mordaci e intensi, *Dieci inverni*, pubblicato nel 1957. Il bilancio tracciato dall'intellettuale socialista prende in considerazione due lustri di politica culturale, tracciando prospettive, definendo situazioni, praticando giudizi di valore, con una lucidità argomentativa che permette di cucire assieme i nessi rilevanti e i problemi salienti di una specifica congiuntura storica, culturale e sociale. Come sempre in Fortini, la perentorietà delle asserzioni e la precisione (persino poetica, oseremmo dire) del linguaggio si legano inestricabilmente al movimento dialettico del pensiero, che non accetta mai d'essere stretto e

¹³⁵ Ivi, p. 123.

confinato nel raziocinio specialistico, e anzi rivolge grandi aperture ad altri linguaggi e ad altri contesti. La lezione di Gramsci non rivive nel semplice rimando a una sociologia critica degli intellettuali o una demistificazione degli istituti culturali. Non è presente in Fortini alcun elemento apologetico, alcun appoggio argomentativo solo e soltanto esibito. Piuttosto, il gramscismo di Fortini è a tal punto introiettato da potersi potenziare attraverso correttivi di pensiero che ne esaltano la causa e la forza. La dura requisitoria sulla cultura italiana dell'epoca va letta nei termini di un'esposizione mai paga di se stessa, sempre generosa nell'accogliere la considerazione dei dati materiali e le esperienze altrui. Ed è proprio tale larghezza di orizzonti che permette di leggere *Dieci inverni* come una tappa saliente del marxismo italiano, come un momento di autocoscienza – probabilmente tradito – che rende esplicite le contraddizioni di un momento storico-culturale, offrendo strumenti di comprensione e orientamenti di senso non solo alla critica letteraria, ma una più generale critica della cultura. L'elemento specifico o il contesto particolare – si tratti del “metellismo” o della politica culturale di Togliatti, del «Politecnico» o di Pavese – si pongono come occasioni di riflessione teorica, pretesti per un ragionamento ulteriore.

È il vuoto di teoria a costituire il reale oggetto teorico del bilancio fortiniano¹³⁶. Perché nel marxismo italiano di quegli anni, o anche semplicemente nel discorso della sinistra culturale del Dopoguerra, Fortini individua un *deficit* teorico e strategico dietro cui si cela l'oblio della lezione gramsciana, l'annullamento di quella tensione tra teoria e prassi che, nel precedente capitolo, abbiamo individuato quale saliente contributo dialettico e antimeccanicistico della riflessione del pensatore sardo. Sotto accusa, nello specifico, è una «volontà comune» fra gli intellettuali, «quella di *non* sottoporre a critica le condizioni materiali del proprio lavoro». La ricostruzione di un lessico accademico o di una retorica “umanistica” (specie

¹³⁶ Su questo punto mi permetto di rimandare al mio *Autonomia contro*

nei settori del cattolicesimo militante o del crocismo) descriveva, agli occhi di Fortini, un ritiro dell'intellettuale dalla militanza; e parimenti, l'osservanza rigida di certi rituali dell'impegno nascondeva una forma di autoreferenzialità persino compiaciuta. Questa coppia dialettica di pose intellettuali aveva la capacità di neutralizzare un possibile contributo culturale al socialismo o, meglio, quell'incontro tra politica e cultura auspicato già da Gramsci. «Era possibile allora, come oggi, leggere scritti, udire conferenze o convegni circa i problemi organizzativi della scuola, dell'editoria o della ricerca scientifica; ma mai, o quasi mai, avveniva che uno studioso, uno scrittore, un artista, si domandassero quale fosse l'itinerario pratico della loro opera, una volta compiuta», chiosa Fortini, che qui ovviamente lega a stretto filo i concetti gramsciani di proposta culturale e di capacità organizzatrice del consenso¹³⁷.

Dietro il ragionamento di Fortini c'è il dramma dei rapporti tesi tra Partito socialista e Partito comunista. Nell'organizzazione della cultura proposta da quest'ultimo – e nelle pose degli intellettuali-dirigenti – il poeta di *Foglio di via* (1946) coglieva le aporie di soluzioni eccessivamente ideologiche, tese spesso a escludere forme di autocritica e di autocoscienza. Il rifiuto di assumere le sembianze dei «cani da guarda filosofici»¹³⁸ confluisce in una posizione specifica, che dà conto dell'eterodossia di Fortini rispetto ai problemi della letteratura e della cultura:

Ma nel nostro rifiuto c'era la persuasione che l'impresa proletaria non dovesse più esigere né che l'intellettuale si facesse politico, nel senso tradizionale, verso la politica *interna* alle organizzazioni di sinistra né che «divulgasse» la sua «essenza». L'una e l'altra di quelle figure appartenevano al passato prefascista. Sentivamo fortemente che cosa ci fosse di positivo nella soluzione comunista, che all'interno del Partito assegnava in principio un compito rigoroso agli intellettuali; ma avvertivamo anche come quella integrazione, destinata a situare il contributo dello specialista entro lo stato operaio, *in nuce* avesse come

¹³⁷ Franco Fortini, *Dieci inverni 1947-1957. Contributi a un discorso socialista* [1957], Bari, De Donato, 1973, pp. 34-35.

¹³⁸ Ivi, p. 41.

contropartita il divieto di formazione ideologica. «Persuaditi che non c'è via d'uscita. Gli intellettuali come te», mi diceva un conoscente, «il Partito non può accettarli che come dirigenti, come quadri; o eliminarli» [...]. Insomma, o *stare al giuoco* della dirigenza e della corresponsabilità; o essere condannati, qui al silenzio e là alla morte civile o fisica. «Non bisogna aver paura della storia», mi diceva un giorno uno di coloro che nell'ottobre scorso hanno esaltato l'intervento sovietico a Budapest. E noi invece volevamo anche interpretare coloro che, della storia, avevano tutte le ragioni di aver paura; coloro che non si riconoscevano nelle vignette dell'eroismo proletario¹³⁹.

Ritourneremo su questa posizione perché è sintomo di una critica più generale al marxismo italiano e alla sua declinazione operaistica. Qui interessa evidenziare in che modo Fortini concepisca la funzione dell'uomo di cultura. Il concetto di “integrazione” dell'intellettuale nel Partito reca in sé il rischio di un annullamento della formazione ideologica, ossia di quello spirito teorico che Fortini considera preliminare a qualsivoglia strategia politica e che, gramscianamente, presuppone un incontro altrettanto preliminare con la pratica: «guai al malavventurato che avesse preteso produrre una qualche materia ideologica». L'elisione della teoria ha come diretta conseguenza, insomma, un adeguamento a certe posture ideologiche preconfezionate, entro le quali rientra senz'altro anche il richiamo generico a un gramscismo precostruito e per nulla discusso. Scrive ancora Fortini, in pagine davvero incisive e coraggiose: «dicevamo ostinatamente di no a chi ci chiedeva di “agire politicamente”; lo “specialista sommato al politico” di cui aveva parlato Gramsci diventava sempre più visibilmente “specialista e politico” ma separati, i due, da una “e” disgiuntiva». Va da sé che lo sviluppo di un'ottica autonomistica del lavoro culturale, *falsamente politico nella misura in cui è separato dalla politica*, qui designa due fenomeni contro cui il marxismo di Fortini cercherà disperatamente di lottare: da un lato, lo specialismo; dall'altro, la dissoluzione dell'unità dialettica del pensiero marxista a beneficio di un'ideologia della totalità strutturale e frammentata, composta da partizioni

¹³⁹ Ivi, p. 40.

autonome, e dunque da elementi che non riescono a integrarsi in una logica universale e complessa. «Non volevamo batterci per una speciale politica, per una politica che credevamo di intellettuali e mosche cocchiere, e nemmeno per un naufragio della “politica della cultura” nell’indifferenziato abisso mistico della volontà collettiva; ma per una autoregolamentazione di compiti fra gli studiosi di sinistra»¹⁴⁰.

Insomma, la diagnosi di Fortini sembra coincidere con quanto finora espresso a proposito della critica letteraria italiana di matrice materialistica: «un immobilismo divenuto impoverimento e debolezza», per dirla ancora con le sue parole; uno stallo che non permette l’approfondimento dei nessi teorici, l’orientamento del senso verso finalità politiche, la scelta di uno storicismo assoluto che pensa la teoria e la pratica come reciprocamente confluenti. La sinistra culturale italiana, chiosa Fortini, dimostra così «di non possedere un ampio retroterra ideologico», di ragionare attraverso stilemi incancreniti o secondo i dettami di una vulgata approssimativa¹⁴¹. A decadere è quel pensiero dialettico, capace sia di distinzione e di coesione, che in Fortini ha, a nostro parere, una matrice gramsciana innegabile, ma che si nutre già – fra le prime esperienze italiane in tal senso – di suggestioni europee (anzitutto letterarie, poi filosofiche: e, del resto, il provincialismo della sinistra italiana, frutto di un’interpretazione distorta del nazionale-popolare, è un altro oggetto polemico del futuro autore di *Verifica dei poteri*, 1965). Proprio questa proiezione verso una diagnosi più netta del presente e di una particolare congiuntura porta Fortini a compiere un salvifico passo indietro: dal momento che il nesso teoria-prassi risulta indebolito dalla pretesa di voler unire i termini senza le necessarie mediazioni, è necessario, in vista di un rinnovato incontro tra la teoresi e la pratica, distinguere dialetticamente i due momenti per ricostruire quel retroterra unitario in virtù del quale è possibile un rapporto non subdolo tra l’attività intellettuale e

¹⁴⁰ *Ibidem*.

¹⁴¹ Ivi, pp. 47 e 48.

quella politica. Andare oltre Gramsci, per Fortini, significa essere fedele al suo insegnamento, comprendere la lezione che il sardo ha fornito di un nesso teoria-prassi sempre modificabile, sempre dinamico, sempre verificabile alla luce delle necessità storiche.

Non si tratta dunque di opporre una totalità *migliore* di teoria e prassi alla totalità «cattiva» o mistificata degli anni scorsi. Ma di prender coscienza che se la crisi della sinistra italiana investe nello stesso modo e con la medesima profondità partiti e sindacati, scienza e ideologia, il lavoro di ricostruzione o di nuovo inizio non può esser opera di minoranze di «opposizione» interna [...] *ma di potenziali maggioranze*. Oggi non si deve *parlare* della organizzazione della cultura ma *fare o rifare quella prima organizzazione della cultura che è la vita politica e sindacale di massa*. Ma questo è impossibile – e qui dissento dalle tesi di alcuni fra i miei amici – *senza ridistinguere con ogni energia fra momento della teoresi e momento della prassi, fra scienza e risultato della scienza, fra forma e contenuto*. Quanto più si è persuasi della vastità del fronte su cui si deve operare per il socialismo; tanto più coraggiosamente si deve rinunciare alla pretesa di unire in sé lo specialista e il politico se non nel senso più ampio della condizione politica. Paradossalmente, l'unico modo di essere fedele, oggi, a Gramsci, è quello di andare contro la lettera del suo insegnamento. Articolare questa distinzione, ricominciare a riviverla, ripercorrere le varie «sedi» della mediazione, comporta riconoscere definitivamente chiuso un periodo della nostra vita perché una fase del movimento socialista internazionale è conclusa¹⁴².

Il compito dell'intellettuale marxista è allora quello di una ricostruzione dell'unità che parta dalla ri-elaborazione della pratica e della teoria. Quando Gramsci, lo abbiamo visto, evoca un terreno comune, coeso e complesso entro cui collocare l'attività pratica, non fa altro che suggerire la necessità di un'opera di permanente ricostruzione delle ragioni politiche. Fortini in tal senso dimostra una consapevolezza teorica che in altri sarebbe difficile riscontrare:

¹⁴² Ivi, p. 50.

La premessa indispensabile alla ricostituzione di una *unità politica* e di una *egemonia culturale* del socialcomunismo italiano è un periodo di autentica distinzione dialettica, non già tra i partiti quali essi sono oggi (fittizie incarnazioni dei movimenti e delle esigenze reali) ma *fra gruppi e tendenze, e fra momenti d'azione e momenti della teoresi, fra ricerca e strumentazione. O il pensiero marxista italiano giudica se stesso, non già soltanto ponendosi come indipendente e autonomo dalle formulazioni ufficiali ma operando quella radicale critica delle proprie premesse, sempre rinviata*, o saremo destinati a recitare ancora la parte di profeti di un generico moralismo e di prospettive tanto remote da essere valide per ogni fine¹⁴³.

L'invito all'autocoscienza qui si traduce in un'accusa netta e precisa: se le premesse dell'elaborazione non sono costantemente verificate e se, dunque, il lavoro teorico non informa a dovere le scelte politiche, sarà impossibile fuoriuscire dallo sterile richiamo a una forma piuttosto generica di impegno o impensabile opporsi alla semplificazioni dei contenuti e alla loro reificazione culturale¹⁴⁴.

È alla luce di queste considerazioni che Fortini rilegge la storia del «Politecnico», dietro cui si legge una riflessione sullo scontro tra Vittorini e Togliatti. La rivista sconta quei caratteri di approssimazione che escludono un approfondimento teorico capace di fornire una base riflessiva e politicamente orientata. Fortini ne contesta l'originaria «ingenua e irresponsabile fiducia nel garibaldinismo culturale», la successiva e definitiva «mancanza di pazienza, di costanza, di tenacia e l'anarchico individualismo tradizionale ai nostri uomini di lettere», secondo la nota diagnosi di Gramsci.

¹⁴³ Ivi, pp. 51-52.

¹⁴⁴ Questo concetto è, del resto, ribadito nella prefazione alla nuova edizione di *Dieci inverni*, scritta nel gennaio del 1973: «Mi ero venuto persuadendo che, nel dopoguerra, la volontà dei dirigenti politici di non lasciarsi infastidire da questioni di principio – giustificata, come sempre, da uno stato di necessità; nel caso, l'unità antifascista delle sinistre – avrebbe avuto conseguenze rovinose per il movimento operaio quando le ragioni di quella unità fossero venute meno; come si vide, nella impreparazione (non solo auto difensiva) a interpretare il significato dello stalinismo e, dieci anni più tardi, a intendere il mutato quadro dei rapporti internazionali. L'errore di chi con me aveva condivisa quella preoccupazione era semmai di credere causa quanto era appena effetto: l'evasività teorica aveva motivi politici molto profondi e grandissimi – niente meno che la Rivoluzione d'Ottobre – e a loro volta rimandavano a questioni teoriche capitali, quelle poste dall'opera di Lenin» (ivi, p. 10).

Eppure, il caso della rivista vittoriniana ripropone un insegnamento ancora attuale: la necessità di un «linguaggio non tecnico né volgarmente divulgativo», di una riflessione sui «rapporti tra dirigenti culturali e dirigenti politici», sulle «relazioni fra il pensiero marxista e le altre correnti del pensiero contemporaneo»: interrogativi inevasi, proprio per l'assenza di un'interrogazione teorica. Allo stesso modo, il dibattito su *Metello* è ricondotto a ragioni più generali (in cui traspare l'interesse per la sociologia dei consumi culturali e per la nascita di una cultura di massa neoborghese) e a una verifica storicistica del modello letterario proposto da Pratolini. Unico fra i commentatori, Fortini insiste su un errore metodologico di fondo: l'«indebita trasposizione nel nostro tempo della funzione progressista esercitata dalla letteratura nazional-popolare in una fase ormai tramontata della borghesia»: errore che, a parere di Fortini, fu già di Gramsci. E se il romanzo altro non è che un «discreto» prodotto artistico, «con qualche bella pagina e un personaggio (Ersilia) assai vivo», è l'assenza di una dialettica delle classi a rappresentarne, di rovescio, il problema più importante a livello politico (Muscetta, come abbiamo visto, trattava tale vuoto come problema testuale e ideologico). Correlato al mordace giudizio di valore, il corsivo di Fortini è parimenti incisivo: *«Accettando in una situazione politico-culturale profondamente diversa, il terreno degli avversari e cioè la loro strumentazione industriale della letteratura, una situazione quindi degli strumenti comunicativi (libro o film ecc.) che è strutturalmente riformista, il Metellismo corrisponde forse alla necessità storica di una parte della società italiana ma non a quella della parte che abbiamo chiamata decisiva, che ha bisogno di essere strappata proprio alla tecnica della conferma edificatoria, tipica dell'ideologia avversaria, con una tecnica diversa e non con quella avversaria rovesciata»*¹⁴⁵.

Si tratta di indicazioni che rimandano alla necessità di ricostruire un profilo teorico adeguato. L'occhio vigile di Fortini sulle conseguenze che una

¹⁴⁵ Ivi, pp. 78 e 125.

mancata chiarificazione dei nessi e delle istanze speculative si porta dietro, rivolge il suo sguardo al futuro, nella forma di un invito (o di un monito) al lavoro di mediazione e ri-edificazione – che noi oggi sappiamo cogliere come fiducia disattesa. La sinistra culturale del Dopoguerra ha intrapreso, senz'altro, strade diverse. In *Per una critica come servizio* (1951) si legge:

La meta ci pare che sia quella della preparazione di un nucleo di scrittori-critici, capaci di mediare le opere letterarie fino alle più remote parti del corpo culturale della nazione e di ritrasmettere quegli impulsi che sono la replica creatrice dei pubblici. Un tale lavoro è l'onore di una generazione. Un onore che, fino ad oggi, nonostante certi episodi regolarmente falliti nella perpetua involuzione del nostro paese, è stato rifiutato dal delirio individualistico-cosmopolita degli scrittori e degli aspiranti scrittori italiani. Oggi poi possiamo comprendere come possa essere l'opera degna di colmare le nostre esistenze la creazione di quella prosa saggistica «corrente», chiara, semplice, corretta ed energica – auspicata da Gramsci – dalla quale sappiamo di essere (anche personalmente) lontanissimi¹⁴⁶.

¹⁴⁶ Ivi, p. 91.

CAPITOLO TERZO

VERSO LA DISSOLUZIONE DEL PARADIGMA GRAMSCIANO. CRITICA E IDEOLOGIA TRA ANNI SESSANTA E SETTANTA

Il gramscismo come populismo

Nel considerare i giudizi tutt'altro che lusinghieri di Alberto Asor Rosa su uno dei romanzi più controversi del Dopoguerra, *Uomini e no* (1945), Franco Fortini attribuiva al critico romano, già autore del notissimo e discusso *Scrittori e popolo*, un'etichetta che, nella sua accezione sintetica, risultava non priva di rimandi ideologici: «critico classista»¹⁴⁷. E, in effetti, la “classe” sembra essere stata, sin dai primi contributi politico-letterari di Asor Rosa, un assillo non solo categoriale, bensì il termine fisso della ricerca di una dimensione totalizzante che si voleva persino a-ideologica, del tutto estranea a qualsivoglia logica borghese e – questo forse il paradosso dell'intera parabola asorrosiana – irrimediabilmente “altra” rispetto alla letteratura e al sapere, concepiti come esiti culturali del sistema da combattere. In *Intellettuali e classe operaia*, il testo cui sono consegnati i saggi militanti più incisivi del periodo operaista, la classe viene concepita nel suo «essere *estranea* ed *altra* rispetto al sistema», dal momento che, pur interna alla dialettica dell'articolazione capitalistica, pone «la presenza e l'esigenza della propria drastica e irriducibile *particolarità*». Il compito dello studioso che volesse, ad esempio, comprendere le ragioni di una supposta cultura operaia, non risiederebbe che nel «riconduurre ogni ricerca intellettuale al significato o alle funzioni della *particolarità* e dell'*autonomia* operaia»; per poi, probabilmente, mettersi da parte, scontare la sua appartenenza a una tradizione che di per sé

¹⁴⁷ Franco Fortini, *Di Vittorini* [1973], in *Saggi italiani* [1974], ora in *Saggi ed epigrammi*, a cura di Luca Lenzini, Milano, Mondadori, 2003, p. 743.

sconta una distanza incolmabile dal proletariato. Sin da subito, innestandosi nella problematica dell'autonomia operaia, Asor Rosa veste dunque i panni di una coscienza borghese autodistruttiva, persino nichilistica nell'esasperazione del suo compito necrofilo di vedersi distrutta da una nascente cultura: «La verità – chiosa l'intellettuale militante – è che il concetto di particolarità operaia e la negazione della cultura fanno tutt'uno»¹⁴⁸.

Si è detto – ed è un tema su cui torneremo – che quest'attitudine critica condivida il suo impeto distruttivo e annichilente con il percorso delle avanguardie del Secondo dopoguerra¹⁴⁹. E, allo stesso modo, si può affermare subito che a venir meno, nella tensione operaistica verso un orizzonte autonomistico e antitradizionale (dunque anticulturale), sia una riflessione – che, al contrario, ritorna nelle pagine di alcuni scrittori: nel Pasolini delle *Ceneri di Gramsci* (1957), per fare un esempio – sulla contraddizione ontologica che muove dalla dissoluzione del paradigma dialettico e dal tentativo di costruire un'alternativa autonomistica: lo “scandalo” (appunto, pasoliniano) di parlare “ a nome di”, da una dimensione dell'essere sociale che, se fosse fedele a un'ottica non più totale, ma particolaristica, della realtà, non può prevedere dialogo, scontro, comunicazione con il resto del consorzio sociale. In altri termini, in Asor Rosa, come del resto in Massimo Cacciari e in Mario Tronti (compagni di operismo del critico romano), non si comprende quale sia il destino ontologico dell'intellettuale, e dunque la sua funzione, una volta attestata l'irrimediabile distanza dal destinatario ideale: per dirla con il giovane Luperini, «né Asor Rosa né Cacciari contribuiscono a sciogliere [il nodo] della spiegazione scientifica delle ragioni per cui l'intellettuale deve

¹⁴⁸ Alberto Asor Rosa, *Intellettuali e classe operaia. Saggi sulle forme di uno storico conflitto e di una possibile alleanza*, Firenze, La Nuova Italia, 1973, pp. 45 e 46.

¹⁴⁹ Arcangelo Leone de Castris, *L'anima e la classe. Ideologie letterarie degli anni Sessanta*, Bari, De Donato, 1972, p. 164.

distruggersi come tale e assumere invece il punto di vista della classe operaia»¹⁵⁰.

C'è una furia distruttiva nel punto di vista "classista" di Asor Rosa che è del tutto coerente con il portato antigramsciano (di riflesso, antitogliattiano) delle sue posizioni critiche. Ma vi si trova anche una contraddizione eloquente, che forse si genera da un'idea di realtà e di cultura ostile all'ottica dialettica delle mediazioni, improntata bensì alla rottura: e, in questo, non solo affine ai dissensi poetici della neoavanguardia (che pure Asor Rosa contesta, assumendo una posizione che, a chi scrive, è sembrata degna del miglior marxismo dialettico, tanto da ricordare certe pagine di Lukács)¹⁵¹, ma persino a certe conseguenze del formalismo e dello strutturalismo, di lì a poco egemoni in Italia. Si tratta, per dirla meglio, di un'idea destrutturata di realtà, che ha ricadute anche sulla pratica della critica letteraria, perché attribuisce alla produzione culturale caratteri di separatezza e di autonomia. L'intera cultura borghese – rappresentata, nel percorso di ricerca di Asor Rosa, dalla grandezza di Thomas Mann – sembra non poter entrare mai in rapporto con le lotte presenti, è archiviata in un passato fin troppo altero per poter essere funzionale all'intellettuale di classe (con tutte le contraddizioni che questa figura si porta dietro). Il letterato, pur sensibile alle lotte operaie, rimane pur sempre un letterato¹⁵².

¹⁵⁰ Romano Luperini, *La critica letteraria del PCI, l'arte e il punto di vista rivoluzionario* [1966], in *Marxismo e intellettuali*, Venezia, Marsilio, 1974, p. 98.

¹⁵¹ Così, in un articolo del 1964, intitolato *Il fiore secco dell'avanguardia*: «La neovanguardia, spogliata di ogni seria intenzionalità avanguardistica, non è che una metodologia letteraria, il cui compito supremo è quello di ottenere un funzionale inserimento ed una estesa fruizione del linguaggio poetico ed artistico nei meccanismi intellettuali di una civiltà capitalistica ormai altamente sviluppata» (Alberto Asor Rosa, *Intellettuali e classe operaia*, cit., p. 156).

¹⁵² Colpisce un'affermazione testimoniale di Mario Tronti a proposito di Asor Rosa, inserita in un recente volume in onore del critico romano: «Ho sempre pensato che Asor Rosa sia rimasto anche un po' imprigionato nella rete della letteratura italiana. [...] È vero che si è cimentato anche con i grandi europei della letteratura italiana, ma sono un po' tutti del passato, e secondo me, invece, Asor Rosa è, per vocazione, un grande contemporanei sta. Se la sua è una cultura militante, mi pare di cogliere anche in lui una certa ambiguità, questa volta antiborghese, nel senso di una lettura a moduli diversi del

Lungi da una completa ricostruzione di un itinerario complesso come quello di Asor Rosa – che, per inciso, si colloca nel solco di una sconfitta storica della Sinistra e di una deriva culturale conseguente, su cui il critico ha a lungo ragionato¹⁵³ –, quel che vorremmo però evidenziare è l'assoluta centralità di *Scrittori e popolo* come classico dell'antigramscismo degli anni Sessanta, come veicolo principale di una visione della lotta culturale e politica che, in quel decennio e nei successivi, avrebbe trovato un dispiegamento (e un disvalore, probabilmente) nell'accantonamento di categorie e principi rimandanti alla lezione del pensatore sardo. In tal senso, la problematica di un autonomismo rivoluzionario e di una separatezza della cultura borghese dal compito militante degli intellettuali innesta un pungolo antidialettico che scardina – proponendosi come antitesi alla politica culturale del Partito comunista italiano – la prospettiva gramsciana, la condanna come sostenitrice di uno storicismo malevolo e di un populismo letterario “senza classe”, minando le basi di un approfondimento dei nessi principali di quella proposta. Gramsci viene volentieri confuso con Croce; il suo hegelismo latente dipinto alla stregua di uno spiritualismo storico: la sua posizione – che si contesta a partire dalla restituzione offertane da Togliatti – è descritta come l'ostacolo alla nascita di una genuina cultura di sinistra.

Tito Perlini, sostenitore di questo punto di vista, ha così dipinto, in un libro successivo al classico asorrosiano, l'esito reazionario e conservativo della lettura togliattiana di Gramsci:

passato e del presente: nel primo spende l'acribia dello studioso, nel secondo spende la passione del politico». Interessante è che questa scissione si accompagni, secondo Tronti, a un «ripiegamento interiore» di Asor Rosa, un cui segnale sarebbe rappresentato dall'attività di narratore: che a noi pare, in effetti, scissa da quella del polemista militante o dello studioso (attività che non appaiono, diversamente da quanto accada in figure come Fortini, complementari o, al limite, contigue). Si è citato da Mario Tronti, *Asor il costruttore*, in Lucinda Spera (a cura di), *Critica e progetto. Le culture in Italia dagli anni Sessanta a oggi: studi in onore di Alberto Asor Rosa*, Roma, Carocci, 2005, pp. 31 e 33.

¹⁵³ Vedi almeno Alberto Asor Rosa, *La sinistra alla prova. Considerazioni sul ventennio 1976-1996*, Torino, Einaudi, 1996.

Gramsci è stato venerato dal togliattismo nella sua versione politica e in quella culturale come il nume di uno storicismo vago e nebuloso, simile alla famosa notte in cui tutte le vacche sono nere, ideologicamente assunto come orizzonte per il fatto di porsi facilmente come l'equivalente teorico del trasformismo politico togliattiano. Siffatto storicismo ha perpetuato nel secondo dopoguerra il clima culturale improntato ad una fallace modernità e ad una falsa (perché idealistica) universalità che era stato proprio di quel crocianesimo, il quale, senza il soccorso offertogli dal togliattismo, sarebbe potuto entrare subito in crisi e venire travolto da quegli impulsi volti ad un radicale rinnovamento culturale che s'erano manifestati nel '45 e nel periodo immediatamente successivo e che il PCI ha fatto di tutto – ponendosi come il cane da guardia delle «tradizioni italiane», cioè del conservatorismo culturale italiano – per soffocare. Il PCI ha impedito, rendendo così un prezioso servizio alla conservazione italiana e ai «valori» su cui essa si basa, il formarsi di una vera cultura di sinistra ad impronta chiaramente ed inequivocabilmente rivoluzionaria¹⁵⁴.

La polemica con Togliatti e il comunismo istituzionale si nasconde dietro ogni pagina di *Scrittori e popolo* e dietro le premesse politiche che ne informano le argomentazioni critiche. Sotto accusa è la mitologizzazione della Resistenza, e dunque la produzione culturale e letteraria vicina allo spirito democratico-popolare, cui Asor Rosa associa il riferimento costante a una particolare lettura della lezione di Gramsci, la quale causerebbe, nel suo profilarsi come guida all'emancipazione popolare, un accantonamento della prospettiva di classe. A quest'ultima le politiche sociali del Dopoguerra

¹⁵⁴ Tito Perlini, *Gramsci e il gramscismo*, Milano, Celuc, 1974, p. 69. Ancora più eloquenti sono le pagine successive, in cui, secondo un motivo chiaramente desunto da Asor Rosa, si accusa la cultura comunista italiana di aver trascurato o osteggiato le esperienze intellettuali più aggiornate dell'epoca (non è chiaro se Perlini si riferisca ai testi di avanguardia; è invece evidente si riferisca polemicamente all'investimento sulla letteratura democratico-resistenziale): «La cultura su cui ha puntato il PCI ha ignorato per anni qualsiasi seria tematica di fondo concernente il capitalismo e i problemi connessi al suo sviluppo e alla sua tarda fase caratterizzata in senso oligopolistico-organizzato, trascurando qualsiasi sforzo teso sia in direzione di specifiche analisi della realtà sociale sia in direzione di uno studio attento delle questioni concernenti il marxismo come teoria, per attenersi solo agli schemi generici di un accomodante storicismo risolvendosi in un eclettismo culturale conciliante in sé, grazie a mediazioni astratte e a soluzioni vagamente verbali, motivi della più disparata provenienza, di derivazione umanistica, illuministica, positivista ed idealistica, il tutto in nome di un concetto estremamente vago di *ragione* (con il conseguente rifiuto del meglio della cultura contemporanea bollato come «irrazionalismo» e «decadentismo») (ivi, p. 71).

sostituirebbero la nozione generica di “popolo”, ostacolando lo sviluppo di una cultura antagonistica e andando a rinvigorire, secondo Asor Rosa, un congenito e generico «riformismo culturale», nutrito, nel caso degli scrittori, anzitutto da un volontarismo etico o da un impegno civile che non sa però tramutarsi in una politica di classe. Se quindi si afferma che la Resistenza è stata «*un grande fatto popolare, si vuol intendere – evidentemente – ch'essa non può essere considerata un modello di lotta di classe*», dal momento che la spinta partecipativa e democratica, secondo il critico romano, viene mantenuta «entro i confini richiesti dalla necessaria alleanza dei diversi ceti sociali contro il nemico primo e comune, il fascismo e il nazismo»¹⁵⁵. È, a dire il vero, questo, anche un argomento di Fortini, che, riflettendo sull'incapacità italiana di un dispiegamento marxista della lotta al capitalismo, accusa la cultura italiana di aver confuso l'anti-imperialismo con l'antifascismo: «l'orizzonte del dopoguerra – scrive in *Verifica dei poteri*, pubblicato nello stesso anno in cui esce il libro di Asor Rosa di cui stiamo discutendo – [...] fu come bloccato dall'immediato passato, cioè dal fascismo e dall'estensione accecante di rovine e massacri». E, rinvigorendo la polemica con il Pci, aggiunge che si trattò di un «modo di autodifesa», oltre che di un «calcolo politico di dirigenti», teso a spingere «la sinistra intellettuale (autori ed editori, giornalisti, ideologi) a cercare mediato antecedente nello ieri: cioè nella tradizione antifascista»¹⁵⁶.

Se si intravede una possibile sinergia fra i due intellettuali marxisti – acutamente evidenziata dagli scritti critici di De Castris sulle ideologie letterarie degli anni Sessanta –, comunque differenti sul piano della proposta – l'uno, volto a rappresentare la tradizione culturale come totalità borghese chiusa in sé; l'altro, volto a diagnosticare le pulsioni utopiche insiste in una possibile versione sociale del valore-poesia, non senza ansie messianiche di

¹⁵⁵ Alberto Asor Rosa, *Scrittori e popolo. Il populismo nella letteratura italiana contemporanea* [1965], Roma, Savelli, 1976⁷, p. 155.

¹⁵⁶ Franco Fortini, *Verifica dei poteri* [1965], in *Saggi ed epigrammi*, cit., p. 132.

redenzione –, non si può dire che in Fortini vi sia quell'effettiva svalutazione ideologica del momento resistenziale e della letteratura del Dopoguerra a essa connessa che in Asor Rosa diventa asse centrale dell'argomentazione. Piuttosto, come abbiamo visto a proposito di *Dieci inverni*, resta imprescindibile per Fortini una riflessione sui modelli di costruzione di una possibile alleanza fra intellettuali e popolo, nel solco dell'egemonia gramsciana. E per quanto la letteratura possa essere colta, in quest'ultimo, secondo caratteri di separatezza e autonomia, all'autore di *Questioni di frontiera* resta comunque estranea una prospettiva nettamente operaistica, volta com'è la sua indagine – frutto di un'influenza francofortese tutt'altro che taciuta – a demarcare i motivi dell'integrazione della classe operaia nel sistema capitalistico (tema cui Asor Rosa approderà solo più tardi, a sconfitta avvenuta, riflettendo sull'unificazione capitalistica del sistema-mondo)¹⁵⁷.

La tesi “classista” di *Scrittori e popolo* consiste, tuttavia, nella demistificazione di una distorsione ideologica: Asor Rosa intende allontanarsi da una posizione di universalizzazione coatta della classe operaia, dal mito di un'antropologia salvifica che si svilupperebbe in seno al capitalismo (seppure le sue tesi vadano poi a convergere in questa generale aporia della filosofia operaista), e ambisce a decretare l'assoluta indipendenza e autonomia di un'universalità differente e altra, slegata dal resto. E, pertanto, non può che contestare la visione politica, attribuita al morbido riformismo democratico del Pci togliattiano, per cui la classe sia «una frazione [...] del popolo», dal momento che in questa *diminutio* consiste un'involuzione politica o una scelta reazionaria: «Sottolineare il significato decisivo dell'aspetto genericamente antifascista della lotta significa mettere in secondo piano – o per lo meno rinviare *sine die* – la qualificazione classista di tutta la posizione di sinistra»; significa, cioè, dimenticare la possibilità di una rottura, di una discontinuità, che potrebbe essere accordata all'azione emancipatrice della classe operaia.

¹⁵⁷ Cfr. Alberto Asor Rosa, *Fuori dall'Occidente. Ovvero, Ragionamento sull'«Apocalissi»*, Torino, Einaudi, 1992.

Ciò che dunque viene contestato da Asor Rosa è l'approdo (anti-marxista) a una comoda idea unitaria di cultura, dietro cui si celerebbe, grazie al dogma cementizio dell'antifascismo, un'idea riformistica dello «sviluppo culturale», visto «come un *continuum* senza interruzioni», privo di quel balzo di tigre che è proprio della rivoluzione. E gli intellettuali che favoriscono tale visione della storia sarebbero, secondo l'autore dell'invettiva, i sostenitori di una cultura, in qualche modo, gramsciana, popolare, e per questo anti-rivoluzionaria, liberale, al fondo conservativa, morbidamente umanistica, quietistica: non solo i funzionari culturali del Partito – fra cui certamente Alicata e Salinari –, ma anche l'intera compagine (cui Asor Rosa riconosce caratteri di vera organicità) degli scrittori popolari-democratici del Dopoguerra, fra i quali intellettuali politicamente avvertiti, come Vittorini. Costoro condividerebbero una sostanziale rinuncia alla rivoluzione, un interesse per la tradizione ideologica e culturale del patrimonio acquisito, un corredo valoriale di matrice idealistico-crociana, «che contraddistingue la formazione di un gran numero degli intellettuali di sinistra dopo la liberazione»¹⁵⁸.

L'umanesimo, in quegli anni riportato in auge dalla filosofia gramsciana dell'impegno promossa da intellettuali vicini a Togliatti come Eugenio Garin, è un altro bersaglio critico della visione asorrosiana. Perché, nella particolare congiuntura teorica da cui sorge l'operaismo italiano, e da cui nasce un libro come *Operai e capitale* (1966) di Tronti, l'attacco alla prospettiva umanistica coincide con la sperata dissoluzione del pensiero dialettico, reo di attribuire all'eccedenza rivoluzionaria un valore sistemico, un ancoraggio frenante al gioco delle mediazioni concrete: l'umanesimo e la dialettica, in altri termini, sono ridotti allo specchio di un riformismo storicistico di marca togliattiana sin troppo pacifico. Al contrario – e ovviamente, al capo opposto di quanto può emergere dalle indicazioni di Marx, che in questa fase è anzitutto il Marx

¹⁵⁸ Idem, *Scrittori e popolo*, cit., pp. 158 e 159.

dei *Manoscritti* e non il pensatore del *Capitale* fedele a Hegel e alla sua *Logica* –, lo sbilanciamento sull'autonomia e sull'assoluta alterità della classe operaia rimandano a una sperata lettura scientifica (e, nel nostro paese, dell'avolpiana) del marxismo, che trova incredibili coincidenze con l'anti-umanesimo fiorentino in altri contesti (la Francia, ad esempio, con Althusser, il cui *Pour Marx* esce nel 1965),¹⁵⁹ poi scivolato nell'egemonia dello strutturalismo.

La nozione di “uomo” è dunque vissuta come il cascame generico di un altrettanto generico impegno etico. I romanzi di Carlo Levi, le inchieste di Rocco Scotellaro, i libri di Vasco Pratolini, le posizioni antifasciste di Vittorini, sono visti dipendere da un'accezione semplicistica di indignazione civile. E il merito di Asor Rosa – in ciò formidabile genealogista – sta nel dimostrare come il discorso resistenziale si sia formato grazie a precedenti addirittura ottocenteschi, recando in sé, pertanto, non poca artificiosità retorica: «non è il caso che il massimo organo di idee – insiste il critico – sia in questo periodo *Il Politecnico*, le cui origini possono essere ricercate nel filone democratico e socialista dell'Ottocento». Ma non era forse proprio di Gramsci l'intento di disvelare le traiettorie genealogiche del paternalismo elitaristico degli intellettuali italiani? Non era medesima l'ambizione? Curioso è che l'argomentazione di Asor Rosa – prima di imbattersi nella critica al gramscianesimo – riproponga registri chiaramente d'ordine gramsciano. Come nel caso di questa annotazione: «È da notare, innanzi tutto, che il populismo della letteratura resistenziale appare mosso, più che da una frequentazione diretta degli strati popolari interessati al processo di rinnovamento, da un forte impulso moralistico ed ideologico». Si tratta di un atteggiamento che rimanda a quel carattere settario e di casta che Gramsci pone in essere come *habitus* ideologico dell'intellettuale italiano. La famosa “andata al popolo” non è mossa da una sincera volontà di comprensione e

¹⁵⁹ Su queste connessioni e su quanto l'attuale pensiero italiano sia informato da tale versante antidialettico del marxismo, è interessante la recente ricostruzione di Dario Gentili, *Italian Theory. Dall'operaismo alla biopolitica*, Bologna, il Mulino, 2012.

intervento: «l'intellettuale va verso il popolo, ma *il più delle volte, prima ancora di raggiungerlo concretamente e seriamente lo trasforma in mito, in immagine rovesciata di sé*», aggiunge Asor Rosa. Ma tale preconstituirsi dell'oggetto mitico non è forse tale nell'elaborazione di una politica autonomistica di classe? Non è forse preventiva l'assunzione di un soggetto rivoluzionario allorché si postuli una sua altera universalità, o una sua irrimediabile (nel senso di un'assenza di mediazioni) distanza dal sistema capitalistico? Le critiche alla nozione generica di popolo ricadono paradossalmente su chi le formula¹⁶⁰.

Del resto, sarà Fortini, in alcune annotazioni successive alla pubblicazione di *Dieci inverni* – testo che comunque sembra anticipare alcune tesi polemiche di Asor Rosa in materia di antigramscismo¹⁶¹, salvo poi sottolineare l'importanza di un'azione organizzatrice-egemonica degli intellettuali¹⁶² –, a mettere in campo una critica del soggetto anteposto e della sua autonomistica universalizzazione,¹⁶³ alludendo a una degradazione

¹⁶⁰ Alberto Asor Rosa, *Scrittori e popolo*, cit., pp. 160 e 160-161.

¹⁶¹ Sull'antigramscismo di Fortini, anche successivo a *Dieci inverni*, si veda Felice Rappazzo, «Una funzione insopprimibile. Gli intellettuali per Franco Fortini», in «L'ospite ingrato», anno I, 1998, in part. pp. 69-75.

¹⁶² Si consideri, ad esempio, questo invito al radicalismo, in cui è chiara la polemica con la cultura democratico-popolare del tempo: «O il pensiero marxista italiano giudica se stesso, non già soltanto ponendosi come indipendente e autonomo dalle formulazioni ufficiali ma operando quella radicale critica delle proprie premesse, sempre rinviata, o saremo destinati a recitare ancora la parte di profeti di un generico moralismo o di prospettive tanto remote da essere valide per ogni fine». E tale autocoscienza del marxismo viene a formarsi, per Fortini, attraverso l'esercizio di un «distinzionismo dialettico» che appare, qui, profondamente slegato dai continui richiami a Gramsci, tanto da sembrare una riscrittura polemica di alcuni passi del pensatore sardo sul materialismo storico e sulla filosofia della praxis: «Non si tratta dunque di opporre oggi una totalità migliore di teoria e prassi alla totalità "cattiva" o mistificata degli anni scorsi. Ma di prender coscienza che se la crisi della sinistra italiana investe nello stesso modo e con la medesima profondità di partiti e sindacati, scienza e ideologia, il lavoro di ricostruzione o di nuovo inizio non può esser opera di minoranza "di opposizione" interna [...] ma di potenziali maggioranze. Oggi non si deve parlare della organizzazione della cultura, fare o rifare quella prima organizzazione della cultura che è la vita politica e sindacale di massa. Ma questo è impossibile – e qui dissento dalle tesi di alcuni fra i miei amici – senza ridistinguere con ogni energia fra momento della teoresi e momento della prassi, fra scienza e risultato della scienza» [Franco Fortini, *Il senno di poi* (1956-1957), in *Dieci inverni 1947-1957. Contributo a un discorso socialista*, Bari, De Donato, 1973², pp. 51 e 50].

¹⁶³ Roberto Finelli ha così riassunto la posizione di Fortini: «Dire che Fortini ha avuto una concezione del comunismo come limite significa dire innanzitutto che egli non ha avuto una concezione religiosa, apocalittica, totalizzante del comunismo come è stata per altri versi,

possibile della classe operaia italiana e alla necessità di una mediazione possibile con altre lotte di classe: «*In tutto quel che ho scritto, in versi e in prosa, ho sostenuto [...] che lo “sviluppo materiale del paese”, non essendo descrivibile che come sviluppo capitalistico [...], sia anche regresso e inviluppo; ma che la sua antitesi non è, quindi, di necessità la classe operaia italiana; che la coscienza di tale antitesi non è di necessità nel “partito della classe operaia” italiana*». E ciò perché Fortini rifiuta sin da subito «ogni meccanico e immediato rapporto fra “sviluppo materiale” e “coscienza”», preferendo ragionare attraverso le lenti di un materialismo di matrice dialettica¹⁶⁴. Ma, ovviamente, la posizione di Asor Rosa, e lo stesso richiamo a una politica radicale di classe formulato da Fortini sul finire degli anni Cinquanta, va consegnata al contesto di una temperie culturale in cui la politica autonoma della classe operaia appariva ricca di possibilità. E in risposta alle sollecitazioni dialettiche di Fortini stesso, Asor Rosa poteva continuare la sua battaglia – ben prima che divenisse palese l'integrazione della classe operaia nel sistema capitalistico e l'annichilimento delle speranze rivoluzionarie – sostenendo l'ottica dell'eternità assoluta della classe operaia dalla cultura letteraria e borghese: «Mettersi fuori della cultura borghese non significa per noi una cosa diversa che accettare per intero, nella pienezza delle

invece, la visione ideologica di molti dei comunismi che abbiamo conosciuti. E che questo è stato possibile essenzialmente perché per Fortini non è mai esistito un soggetto presupposto *della* storia e della società, o se si vuole un soggetto presupposto *alla* storia e alla relazione sociale: visto che ogni “soggettività”, per Fortini, individuale o collettiva, è sempre l'esito e il risultato di un processo di formazione. [...] L'eresia di Fortini rispetto al comunismo ufficiale sta quindi nella distanza da quel marxismo maggioritario, internazionale e nazionale, che teorizzava la storia come fondata su un soggetto che di fondo è il soggetto produttivo del lavoro, destinato nella sua *bontà* a superare tutti i limiti che i rapporti di proprietà e le istituzioni politiche pongono alla sua emancipazione, e a giungere così inevitabilmente al comunismo. [...] Né ovviamente, con questo rifiuto del soggetto presupposto, Fortini ha mai aderito alla versione cosiddetta “operaista” della teoria dello sviluppo delle forze produttive assunto come senso di fondo della storia, cioè della teoria che vede lo sviluppo delle innovazioni capitalistiche come risposta all'iniziativa di classe contro il capitale (vero soggetto della società moderna essendo appunto “la classe” anziché l'accumulazione capitalistica)» (*Il comunismo laico di Franco Fortini*, in Aa.Vv., “Uomini usciti di pianto in ragione”. *Saggi su Franco Fortini*, Roma, Manifestolibri, 1996, pp. 61 e 62).

¹⁶⁴ Franco Fortini, *Prefazione a questa ristampa* [1973], in *Dieci inverni*, cit., p. 12 n. 2.

sue implicazioni, l'antagonismo dinamico della classe operaia al sistema capitalistico». Ossia, gli operaisti di marca trontiana rifiutano, «anche come semplice ipotesi di lavoro, il diffuso convincimento che la classe operaia erediti la cultura borghese, quasi fosse il proprio patrimonio spirituale e ideologico»¹⁶⁵.

Le posizioni in campo iniziano a chiarirsi se assumiamo come categoria centrale dell'agire critico di Asor Rosa il continuo sottolineare l'esternità e la distinzione della classe da qualsiasi altro ambito soggettivo: assunzione di metodo che si porta dietro una serie di ripercussioni tematiche, a cominciare dalla visione chiusa e museale della letteratura borghese, per giungere a una negazione dell'operazione culturale gramsciana, rea di aver colto la possibilità rivoluzionaria in una totalità troppo intricata di mediazioni, processi, formazioni. È dunque presente, quale presupposto del ragionamento asorrosiano, un veto nei confronti della dialettica, che è concepita come strumento filosofico quietistico, al servizio di uno storicismo riformista incapace di servire le reali cause rivoluzionarie della classe operaia.

Quanto vi sia di impulsivamente irrazionale in questa posizione, non meno di quanto accada nel populismo moralistico degli scrittori resistenziali e democratici che Asor Rosa va criticando in *Scrittori e popolo*, non è questione di poco conto. Perché proprio l'irrazionalismo volontaristico, e senz'altro non a torto, è uno dei bersagli prediletti dal critico romano. La presupposizione di un soggetto salvifico come il popolo produce una letteratura «in cui l'elemento mistico ha la prevalenza» e persino inficia l'effettivo populismo degli scrittori, che, volendo «andare al popolo», in realtà restano prigionieri del loro moralismo. Si può parlare di un'«incapacità di questi intellettuali d'essere – se non altro – seriamente e profondamente populisti», dal momento che risulta «assai difficile determinare quanto il populismo sia frutto di una consapevole scelta e quanto di un'irrazionale ed

¹⁶⁵ Alberto Asor Rosa, *Alla ricerca dell'artista borghese* [1968], in *Intellettuali e classe operaia*, cit., p. 232.

oscura attrazione, oppure anche di una intellettualistica volontà di trovare ad ogni costo il legame tra il singolo e la massa». Per cui, gli atteggiamenti di indignazione cadono nella «genericità», non offrono indicazioni politiche, «non escono dal classico binomio di solidarietà e speranza», si fermano all'elogio del primitivismo o dell'arcaico (Asor Rosa qui allude alla letteratura di ambientazione contadina e al meridionalismo in generale), assumendo, in realtà, il punto di vista «del Cristianesimo», ora traslato «nell'alveo di una posizione definibile democratica o progressista sul piano dell'impegno politico», che di per sé esclude qualsivoglia tentativo rivoluzionario di rottura.¹⁶⁶

Di tutto ciò, il romanzo resistenziale di Vittorini è un vero e proprio modello polemico:

Uomini e no [...] è forse l'esempio più lampante che, da parte di certi intellettuali di sinistra, l'adesione alla Resistenza fu determinata essenzialmente dal convincimento che il moto popolare da essa espresso poteva costituire il tramite fondamentale e, al contempo, la pratica attuazione di una rinnovata posizione culturale [...]. La Resistenza si presenta come la semplice *occasione* di un discorso, che ancora una volta trova le sue motivazioni al livello della cultura e della ricerca intellettuale. I motivi storici, politici e sociali del fenomeno restano in seconda linea. Quello che conta è l'affermazione, dentro la storica, oggettiva rivolta popolare, di una mitologia dello spirito, costantemente difesa e sostenuta anche contro ogni tentativo, sia pure distorto, di richiamare a certe urgenti necessità di concretezza sociologica e politica. Al centro della posizione sta la figura ideologica dell'Uomo, che assorbe in sé, mistificandole, tutte le possibili esigenze rinnovatrici¹⁶⁷.

Paradossale è che la critica della proposta vittoriniana si avvalga di registri argomentativi che rimandano direttamente a Gramsci. *Uomini e no* «è un'opera fondamentale sbagliata» perché si fa latrice di «un atteggiamento intellettuale», misto di progressismo democratico e

¹⁶⁶ Idem, *Scrittori e popolo*, cit., pp. 161, 162 e 162-163.

¹⁶⁷ Ivi, p. 164.

avanguardia stilistica, «che sa di tradizione di casta», che appare, cioè, fin troppo legato agli schemi tipici dell'intellettualismo italiano – ovvero, quell'oggetto d'analisi che il pensatore dei *Quaderni* aveva eletto a categoria centrale della sua disamina. Insomma, per Asor Rosa – che qui sembra davvero vestire i panni del gramsciano –, e non senza ragioni, il populismo letterario postresistenziale sarebbe, da un lato, un falso populismo (ossia, un populismo incapace di essere tale fino in fondo), dall'altro, un populismo “all'italiana”, che riproporrebbe, celati dal velo del volontarismo *engagé*, i vizi tipici dell'intelligenza peninsulare – elitarismo, tradizione di casta, rapporto subdolo col popolo, distanza “letteraria” dalle esigenze della realtà. Lo stesso protagonista, Enne2, si muove sul filo del qualunquismo – il suo comportamento, scrive Asor Rosa, è quello di «un tipico fascista di sinistra passato alla Resistenza» –, quel qualunquismo che è generato, secondo l'ottica operaistica e classista, sì dal morbido riformismo voluto dal Pci di Togliatti, ma anzitutto da una prospettiva umanistica, che qui viene letta come l'antitesi della ricerca scientifica di una rottura sociale possibile (di un ritorno “diretto”, secondo la retorica del tempo, al Marx scienziato della rivoluzione). È in tal senso che l'operaismo asorrosiano rifiuta la dialettica degli opposti, un formalismo binario che esclude una razionalità rivoluzionaria priva di mediazioni: «La superiorità dell'antifascismo sarebbe dunque soprattutto in questo: che l'antifascismo riconosce anche al fascismo caratteri del fenomeno umano. La conclusione è che, sul piano dell'Uomo, le conversioni non sono impossibili: che l'uomo è capace di passare dalla democrazia al fascismo, come dal fascismo alla democrazia, restando pur sempre nella sua essenza uguale a se stesso»¹⁶⁸.

La critica alla «religione borghese dell'Uomo» non sa estendersi, tuttavia, a una demistificazione dell'essenzialismo che le è implicito. Il discorso di Asor Rosa, d'altra parte, esula da questo compito. Suo cogente

¹⁶⁸ Ivi, pp. 165, 167 e 168.

obiettivo è, invece, la dimostrazione di una fallacia identificativa tra intellettuali e popolo nutrita, anzitutto, da sollecitazioni apolitiche, e certamente amarxiste. E tuttavia, sul piano della critica letteraria – Asor Rosa passa in rassegna i romanzi di Pratolini, Levi, Calvino, Rea –, un’obiezione di fondo sembra naturalmente formarsi nella testa del lettore: manca, nell’impeto dimostrativo della tesi, quella mediazione testuale che rende comprensibile, sul piano della comunicazione stilistica, formale, contenutistica, l’inefficacia politica delle narrazioni esaminate, quasi che la teoria politica (l’orizzonte classista) bastasse a se stessa, non prevedesse un ancoraggio analitico-teorico alla riflessione sul testo, sulla letteratura. Ma, in realtà, *Scrittori e popolo* non vuole offrire, o non sa offrire, un contributo alla formulazione di una possibile teoria classista della critica letteraria, né una riflessione su quali caratteristiche informino una supposta produzione letteraria operaia, dal momento che per Asor Rosa la battaglia culturale termina laddove inizia l’avventura politica del proletariato. Se, dunque, appare condivisibile l’idea che certa letteratura postresistenziale ragioni più col cuore che con la coscienza, o solletichi gli appetiti occasionali dell’impegno piuttosto che offrire un disegno coerente della lotta fra classi, tale giudizio rischia di non essere meglio corroborato da un’analisi delle parzialità testuali e letterarie, da un’indagine sulle modalità specifiche della comunicazione artistica in materia di lotta politica. Cosicché anche annotazioni che appaiono corrette su un piano critico – ad esempio: Pratolini si fa interprete di «un sentimento fin troppo accentuato della singolarità di un ambiente e un senso troppo scarso dello svolgimento storico di una determinata situazione o vicenda»¹⁶⁹ –, restano nel vuoto se non sorrette da postulati teorici più chiari.

Esiste, insomma, un *deficit* teorico – o, forse, per meglio dire, una rinuncia alla teoria – che accomuna *Scrittori e popolo* a non pochi testi marxisti

¹⁶⁹ Ivi, p. 178.

degli anni Sessanta e che lo distingue, nello stesso tempo, da un libro come *Verifica dei poteri*, che alla necessità del momento teorico accorda un'importanza primaria. Ci riferiamo a una teoria che non sia solo e soltanto "letteraria", ma che sappia ragionare sui rapporti tra marxismo e critica letteraria, con conseguenti proposte metodologiche. Per dirne una, in virtù di uno sbilanciamento consapevole sulla prassi, la posizione di Levi è discussa da Asor Rosa a partire da una diagnosi politica preventiva, che non accetta mediazioni: al di là dell'irrazionale mitizzazione del mondo arcaico (che pure resiste, come discorso di senso, nel mondo culturale italiano, ancora oggi), la cui contestazione è certo condivisibile, si riafferma l'idea che solo un'ottica classista possa individuare le contraddizioni della questione meridionale sorte dalla lettura di Gramsci e dalle interpretazioni posteriori. Vale a dire che l'eventuale postura ideologica dello scrittore, in tal caso Levi, non entra direttamente in contrasto con la sua resa letteraria; viene, in qualche modo, reificata in un orizzonte discorsivo d'ordine genericamente politico, in cui la specificità rischia di essere assorbita e annullata. Per cui, gran parte della letteratura degli anni Cinquanta viene bollata di populismo, ma senza sceverare quelle possibilità in campo che avrebbero potuto dispiegarsi, se teoricamente guidate, dopo l'esperienza della Resistenza: posto che, probabilmente – seppure fuori da una cornice di classe –, quello post-resistenziale sia il solo ed unico momento della storia letteraria post-unitaria in cui una forma collettiva di partecipazione civile sembra caratterizzare pienamente l'attività degli intellettuali italiani.

I limiti della letteratura meridionalista sono così letti da Asor Rosa:

Non rendersi conto su questo piano che l'unico modo di risolvere il problema contadino era esattamente quello di frantumare e di distruggere tale ordine nello sviluppo capitalistico del paese, consentì a Levi una onesta ed appassionata mitizzazione di questa realtà primitiva, ma aprì le porte ad un ingigantimento artificioso della questione meridionale nella letteratura italiana, attraverso il quale dovevano passare ancora una volta le schiere di coloro che, individuando il baricentro della rivoluzione nazionale nelle grandi

masse contadine del Sud, resuscitavano di peso regionalismo e democratismo piccolo-borghese [...]. / Del resto, su questo punto l'errore di Levi coincide con l'errore di fondo dell'antifascismo e del populismo resistenziale. La pretesa di giovare al *progresso generale del paese* doveva rivelarsi di lì a pochi anni un semplice fattore del tentativo borghese di trasformare un paese arretrato in un paese capitalisticamente moderno. Solo un punto di vista rigorosamente classista avrebbe potuto fin da allora individuare i limiti di questo atteggiamento e spingere in direzione di una critica ben altrimenti drastica e approfondita. Ma questo giudizio mancò. E il populismo resistenziale divenne esso con i suoi limiti e le sue tare aclassiste l'ideologia del movimento operaio nel campo delle lettere e delle arti; e lo stesso movimento operaio assicurò che su questo fronte, alle scelte politiche fondamentalmente riformiste, corrispondesse un'attitudine analoga di «protesta democratica e costituzionale»¹⁷⁰.

A questo punto inizia a profilarsi l'idea genealogica di fondo che muove le argomentazioni di Asor Rosa: tale sommossa democratica, postasi entro i confini della decenza istituzionale, e tale riformismo morbido – incapace di comprendere come la sola risoluzione del problema di un Paese scisso tra Nord e Sud fosse l'annullamento della questione contadina mediante il protagonismo assoluto della classe operaia –, e, ancora, tali politiche amarxiste, favorite dalla dirigenza togliattiana del Partito comunista, trovavano ispirazione in Antonio Gramsci, nel suo «ibridismo teoretico»¹⁷¹ e nel suo giacobinismo di marca giobertiana, cioè in un'attitudine politica subdolamente rivoluzionaria, e, in verità, disposta al compromesso.

È forse, questo di Asor Rosa, l'attacco più violento al pensatore dei *Quaderni* che sia stato prodotto dalla sinistra operaista italiana, al quale si affiancava una lettura d'ordine filosofico, portata avanti anzitutto da Mario Tronti, che identificava il riformismo con l'hegelo-marxismo, ossia con una lettura idealistica di Marx cui avrebbe dovuto opporsi un riesame scientifico

¹⁷⁰ Ivi, pp. 192-193.

¹⁷¹ Così Asor Rosa vent'anni più tardi in un ricordo meno polemico del Gramsci giovane rivoluzionario, a testimoniare la molteplicità delle sue radici ideologico-borghesi: in *Un altro Novecento*, Firenze, La Nuova Italia, 1999, p. 269.

della sua dottrina. Colpire Gramsci significava colpire Togliatti e contestare la linea democratica del Pci. E l'operazione di Asor Rosa non era semplicemente politica, ma ricercava con grande scrupolo le ragioni storiche del "gramscianesimo" culturale. Le idee sul "nazionale-popolare", sugli intellettuali, sul carattere di casta del mondo culturale, sulla necessità di imprimere un marchio collettivo-popolare alla produzione letteraria, onde favorire un rilancio dei ceti subalterni, derivavano, a parere del critico, da una «fonte» difficilmente contestabile, identificata nelle teorie del rinnovamento portate avanti da Vincenzo Gioberti. A livello ideologico, Gramsci aveva riconosciuto in quest'ultimo un importante elemento «di deprecazione verso le tare tradizionali del ceto intellettuale e della cultura italiani (in cui ritorna addirittura l'avversione al cosmopolitismo)», ma non si era reso conto, a parere di Asor Rosa, di cadere nella trappola del «tentativo tipicamente borghese di saldare popolo e nazione, perseguito allo scopo di realizzare un profondo e *generale* progresso democratico». Cosicché, il pensiero rivoluzionario dell'intellettuale sardo si acquietava in forme attendiste: «*il momento del consenso – scrive con enfasi Asor Rosa – finiva per avere la meglio sul momento della rottura e della polemica*»¹⁷².

Responsabilità politico-culturale di Gramsci è, insomma, l'aver concepito l'azione rivoluzionaria come necessaria presa di contatto con il popolo. Ne conseguiva che una letteratura capace di interpretare le istanze delle classi popolari restasse vincolata alla realtà empirica del territorio italiano, impedendosi un'osmosi con i fermenti culturali extranazionali e modulando la sua proposta sull'esistenza di un destinatario sociale su cui soffermarsi, agire, intervenire. L'accusa di Asor Rosa consiste nel segnalare che, percorrendo questa via, Gramsci «arriva perfino a manifestare un vasto interesse verso quell'infima letteratura popolare, che è il romanzo

¹⁷² Alberto Asor Rosa, *Scrittori e popolo*, cit., pp. 214 e 217.

d'appendice o il melodramma di quart'ordine»¹⁷³. Annotazione, quest'ultima, che, come al solito in *Scrittori e popolo*, solleva non pochi dubbi, perché, non avendo l'autore comunicato, anche solo teoricamente, il “dover-essere” di una letteratura davvero di classe, resta difficile comprendere come non possa rientrare nell'ottica di un'azione politica di rinnovamento sociale e culturale uno studio critico sui fenomeni di diffusione letteraria presso le masse. La domanda sarebbe, in realtà: sulla base di quale corredo teorico-critico e sulla base di quali fondamenti Asor Rosa può giudicare “infima” una certa produzione letteraria? Produzione, beninteso, che, di fronte alla grande letteratura europea coeva, non può che suscitare sdegno del “letterato-letterato”: ma qui il “critico classista” sembra vestire i panni del censore borghese che ragiona attraverso i moduli idealistici dell’“alta cultura” o che difende la grandezza dell'espressività letteraria dalle sue manifestazioni deteriori e popolaristiche. Non è forse questa la spia di un'ideologia nascosta che pare attivarsi qua e là nelle pagine di Asor Rosa – qualcosa che ha a che vedere con l'ontologia stessa dell'intellettuale-letterato, con la sua posizione privilegiata – e che trova conferma nell'idea che la battaglia culturale possa dichiararsi finita dal momento che non esiste altra cultura se non quella borghese?

Di questa possibile annotazione polemica il critico sembra rendersi conto, mettendo in gioco quell'usuale distinzionismo tra critica politica e critica artistica che è diventato un luogo comune della letteratura su Gramsci (nonché arma al servizio di una visione separativa della cultura):

Si potrebbe obiettare a questo punto che le osservazioni di Gramsci sul romanzo d'appendice e, in genere, su quel particolare settore della letteratura che si suol definire tradizionalmente «popolare», riguardano più la sfera del pedagogico-politico che quella dell'artistico nel senso proprio del termine. E indubbiamente è difficile distinguere nel suo pensiero quanto appartiene ad una intenzionalità educativa e divulgativa, e quanto ad una

¹⁷³ Ivi, p. 218.

esplicita meditazione estetica. Non si può però dimenticare che il complesso dei pensieri di Gramsci sul nazionale-popolare porta a due conclusioni di fondo, la cui importanza non è limitata ad un piano polemico, occasionale e contingente. La prima riguarda la preminenza assoluta attribuita da Gramsci ai problemi «interni» della cultura, da cui consegue il rifiuto, generalmente implicito ma pur sempre evidente, di qualunque soluzione cosmopolitica, o anche semplicemente esterofila; la seconda riguarda la fermissima convinzione, più volte ribadita da Gramsci, che non può esserci sviluppo culturale e letterario senza passare attraverso una fase «nazionale» e autoctona¹⁷⁴.

Proprio questo fissarsi entro i limiti nazionali genera, a parere del commentatore romano, la particolare forma di populismo conservatore che informa la relazione tra intellettuali e popolo. Sotto accusa è, ovviamente, un'intera generazione di scrittori che a quel principio strategico di coniugazione delle scelte letterarie alle esigenze di un destinatario popolare si rifaceva, con esiti vari: da Francesco Jovine a Carlo Cassola, passando per quella particolare forma di simbolismo sensualistico che anima la narrativa di Pasolini (cui, non a caso, Asor Rosa dedica l'ultimo capitolo del suo libro). Con danni che, a parere dell'autore di *Scrittori e popolo*, interessano il percorso storico generale della letteratura italiana. «Il nazionale-popolare gramsciano – egli scrive – finisce in tal modo per essere la gabbia, entro la quale tutti i tentativi di rinnovamento risultano costretti dalle ferree leggi della tradizione e dello “statu quo” sociale italiano»¹⁷⁵. Ne consegue uno spicciolo provincialismo che ostacola il diffondersi di una cultura cosmopolita. Eppure, quanto quest'ultima fosse possibilmente al servizio della causa operaia – dal momento che l'avanguardia italiana degli anni Sessanta sembra servire, in fondo per sua stessa ammissione¹⁷⁶, le logiche del capitalismo – non viene da Asor Rosa esplicitato:

¹⁷⁴ Ivi, p. 219.

¹⁷⁵ Ivi, pp. 221.

¹⁷⁶ Cfr., ad esempio, Fausto Curi, *Proposta per una storia delle avanguardie*, in «Il Verrì», n. 8, 1963, in part. p. 12, ora in Idem, *Ordine e disordine*, Milano, Feltrinelli, 1965, pp. 21-31.

Le conseguenze più gravi di questo atteggiamento sono, a nostro avviso, il rinvio ancora una volta procrastinato di un fecondo, critico rapporto tra la nostra cultura e la grande cultura del Novecento europeo, in particolare colle esperienze rivoluzionarie delle avanguardie; e l'accentuazione dentro il movimento progressista di una serie infinita di particolarismi locali e provinciali. Il nazionale-popolare gramsciano dava al populismo italiano quell'ideologia unitaria, che esso non possedeva; ma, nello stesso tempo, gli toglieva l'unica *chance* vitale, che consisteva, come s'è detto più volte, nel tentativo molto spesso approssimativo ma generoso di legare l'istanza socio-politica particolare ad un clima di generale protesta umanitaria¹⁷⁷.

Eppure, questo sperato legame tra la politica e la protesta non è dissimile dal tentativo di oggettivare i problemi storico-sociali dell'Italia post-resistenziale in una prospettiva di classe. Quando Asor Rosa evoca il decadere di una possibile comunicazione con la letteratura europea o con le novità dell'avanguardia, fa certo riferimento all'inesistenza, in Italia, di quell'intellettuale-tipo – l'artista borghese¹⁷⁸ – che possa farsi garante di un'ottica emancipatrice, senza ricadere nella trappola di un umanesimo moralistico, ma finisce per evocare la figura di uno scrittore che non necessariamente trova nella realtà sociale ed empirica un motivo di riflessione e di sublimazione letteraria. Ciò perché appare convinzione pregiudiziale di Asor Rosa che l'arte sia *in toto* borghese, non possa cioè darsi nelle forme del popolare. Ha ragione Luperini – che qui raccoglie forse le sollecitazioni di De Castris – nel segnalare che, «una volta [affermata] l'inconciliabilità [dell'arte] con la prassi», il critico romano «finisce di fatto col considerare quello artistico come un terreno *separato*». Giacché, aggiunge Luperini, «la valutazione di classe (*la grande arte è borghese*)» è tutta a priori – ed è dettata da un intellettuale borghese che propone un ragionamento al servizio di un classe differente, quella operaia –, «il critico si avvicina al testo deponendo ogni istanza politicamente classista nell'intento (e nell'illusione) di un'assoluta

¹⁷⁷ Alberto Asor Rosa, *Scrittori e popolo*, cit., pp. 221-222.

¹⁷⁸ Cfr. Idem, *Alla ricerca dell'artista borghese*, cit., p. 239.

“oggettivazione”» e dimenticando di considerare l'intero spettro delle mediazioni offerto dagli elementi materiali, sociali, politici, «con la conseguenza di un approccio meramente frontale (di tipo sincronico) e infine attestando un giudizio di valore che è sostanzialmente proporzionale alla presenza di quelli che egli reputa i caratteri peculiari dell'arte grande-borghese». Cosicché, «riaffiora il rischio di una concezione idealistica per cui l'arte è qualcosa di assoluto, un fenomeno in sé indiscutibile [...] che niente ha a che vedere col mondo della prassi»¹⁷⁹.

Sembra paradossale: quel pregiudizio ideologico che abbiamo visto attivo in *Scrittori e popolo* si manifesta nel momento – per così dire, autobiografico – dell'accesso a una cultura di classe, quella borghese, che l'autore sente ovviamente familiare. E si porta dietro il peso di un idealismo letterario che non solo elegge il testo a realtà autonoma, ma fa del Grande Autore un elemento mitico irrinunciabile. L'accusa al crocio-gramscismo di costituire il lasciapassare filosofico del morbido utopismo riformista del Dopoguerra sembra decadere a fronte di una concezione dell'arte come *eldorado* separato. E Luperini ha buon gioco a mostrare come quest'ideologia borghese informi *Scrittori e popolo* a partire dalla «completa assenza», in quel libro, «di un'analisi del momento strutturale», a beneficio di un «approccio meramente frontale ai testi degli autori esaminati», che esclude l'approfondimento teorico di questioni metodologiche primarie¹⁸⁰.

In tempi più recenti, Arcangelo Leone de Castris ha posto in evidenza le conseguenze dell'opposizione asorrosiana allo storicismo tradizionale, insistendo sul fatto che tale antagonismo teorico si risolveva, paradossalmente, in una forma stantia di conservatorismo estetico, cui discenderebbe il mutarsi della prospettiva critica di Asor Rosa in una nuova, e certo meritoria, attività militante – quella della divulgazione storiografica. Non solo: De Castris vedeva in quell'opposizione a Gramsci una speculare

¹⁷⁹ Romano Luperini, *Prefazione a Marxismo e letteratura*, Bari, De Donato, 1971, pp. 9 e 10.

¹⁸⁰ Ivi, p. 11.

organicità di Asor Rosa a quello storicismo che intendeva rifugiare – organicità consistente nella «empirica restaurazione dell'estetica, della idea tutta tradizionale dell'arte e della sua funzione nella società: che per Asor Rosa è l'inutilità, il piacere disinteressato, la superfluità della letteratura». Se la sua lotta contro il populismo letterario coglieva nel segno allorché segnalava «la natura conciliativa e compromissoria di quella prospettiva culturale», ossia la sua sostanziale natura quietistica e ossequiosa dei canoni tradizionali, finiva tuttavia per sposare, al di là delle sue dirompenti ansie rivoluzionarie, la causa di un «bisogno di continuità e di recupero altrettanto storicisticamente informato», di una necessità «di opporre al populismo compromissorio della cultura realistica i modelli “antirealistici” della “grande arte borghese” dell'Europa moderna»: vale a dire, un principio autonomistico per il quale si sancivano in modo definitivo «il distacco e la superiorità di una letteratura aristocratica e “inutile”, la sua testimonianza raffinata della crisi di una civiltà»¹⁸¹. E ciò, aggiungiamo a mo' di glossa, conduceva Asor Rosa ad approssimarsi alle posizioni della filosofia apocalittica di Adorno o Anders: a modelli dialettici, peraltro, lontanissimi dall'idea di una lotta di classe, orientati a diagnosticare la fine della modernità nei termini di dissoluzione dall'arte borghese. L'interesse di Asor Rosa per Thomas Mann si spiega anzitutto con la vocazione a indagare le culture delle crisi.

Detto ciò, nella critica dei presupposti ideologici di *Scrittori e popolo* che stiamo portando avanti, potremmo correre il rischio di non evidenziare, di questo importantissimo testo, le valenze positive. Una di queste vorremmo subito comunicarla: si deve ad Asor Rosa l'intuizione di congiungere il momento populistico-democratico della letteratura italiana degli anni Cinquanta ad istanze estetizzanti e sensualistiche che, non trovando probabilmente riscontro in un paradigma solido ed europeo di rimando, appaiono, quando non goffe, assolutamente retrive su un piano stilistico. I

¹⁸¹ Arcangelo Leone de Castris, *La critica letteraria in Italia dal dopoguerra a oggi*, Roma-Bari, Laterza, 1991, pp. 33 e 33-34.

due romanzi romani di Pasolini, *Ragazzi di vita* (1956) e *Una vita violenta* (1959), rappresentano, in qualche modo, l'irruzione di un irrazionalismo decadente sulla scena di una visione tutta tolstoiana e suadente del popolo selvaggio. Lo stesso dicasi per ciò che Asor Rosa chiama "levismo", ossia quella tendenza a mitizzare l'elemento a-storico o pre-storico dell'arcaico-popolare, costruendo mondi separati, non possibili di progresso, e per questo motivo puri, salvi, intatti. Si tratta di rischiosità realizzatesi o comunque rimaste al livello della mera sollecitazione: eppure ideologicamente connotate, facilmente assimilabili a una visione populistica della realtà.

Ritornando, però, alle criticità, ciò che si contesta ad Asor Rosa è l'aver assimilato Gramsci al novero dei pensatori non-marxisti e di aver eletto il teorico sardo a rappresentante del subdolo marxismo del Pci. In tal caso l'influenza delle teorizzazioni di Tronti si fa più netta. Nel capitolo precedente si è tentato di dimostrare proprio il contrario. Eppure, per Asor Rosa, «la critica letteraria degli intellettuali legati al Partito Comunista, quando non si risolve nella pretesa esplicita di posizioni democratiche, può essere definita correttamente più gramsciana che marxista». Definizione che, almeno a noi, suona come una svalutazione, in direzione appunto riformistico-moderata, dell'intero pensiero di Gramsci e di quello sorto da Gramsci medesimo; e che, per il critico romano, nel suo afflato distinzionistico, «sta a significare che almeno nell'ambito dei problemi culturali e letterari, l'insegnamento di Gramsci non avvicina bensì allontana gli intellettuali-militanti del movimento operaio dal filone puro del pensiero di Marx». È la perentorietà di questa affermazione a inficiarne la validità: occorrerebbe capire, intanto, in cosa consista il "filone puro" del pensiero marxiano – questione che mette di per sé in discussione l'idea di un Gramsci "cattivo lettore" di Marx. È pur vero che Asor Rosa non ha a disposizione, nei primi anni Sessanta, i raffinati strumenti filologici dell'edizione a cura di Gerratana, ma sarebbe comunque difficile sostenere un'ipotesi così ardita come quella della sostanziale amarxisticità delle pagine di Gramsci.

Distanziamento dalla purezza marxologica che, per Asor Rosa, consisterebbe, inoltre, nella «diffusione di una posizione genericamente progressista ed antifascista, priva di un serio contenuto di classe»: e, a questa ipotesi, si potrebbe accordare certamente validità, se non fosse il corollario di un antigramscismo che appare secondario rispetto a una battaglia appunto classista. In altri termini, ridurre il *deficit* marxista della cultura comunista italiana a un *deficit* interno al pensiero di Gramsci è operazione che lascia il tempo che trova – e che va, ovviamente, collocata nel particolare contesto di opposizione operaistica alla cultura politica del Pci. A tal proposito, Asor Rosa si concede un'affermazione sibillina: «quando la riflessione teorica cercherà ad ogni livello di ritornare ad una lettura più seria e approfondita dei testi marxisti, la linea gramsciana (da Gramsci ai suoi seguaci) sarà inevitabilmente scavalcata o rifiutata»¹⁸².

È una profezia veritiera. Dagli anni Settanta in poi si diparte un oblio di Gramsci che è terminato solo negli ultimi tempi, grazie al rifiorire di studi – non solo italiani – sul pensatore sardo. Ma, al di là della fortuna di Gramsci, il marxismo italiano, nel perseguire una lettura scientifica di Marx, è caduto, proprio sul fine degli anni Sessanta – pesantemente influenzato dalle teorie di Galvano della Volpe –, nella spirale della “coesistenza”, annettendosi ad altri metodi, obliando, a beneficio di una supposta ottica rigorosa ed esatta, la sua dimensione dialettica. Così, per paradosso, la tensione distruttiva dell'operaismo ha vinto, lasciandosi però dietro le macerie di un marxismo ormai corrosivo e incapace di profilarsi come totalità, e di una critica letteraria ripiegata, come nel caso di Asor Rosa, su «una concezione dell'arte come esperienza esistenziale più che gnoseologica», quale «*testimonianza* drammatica ed esistenzialmente pregnante, simbolica e metaforica, di un senso tipicamente borghese (alto-borghese) della propria *specificità*»¹⁸³.

Per sondare ancora il pensiero di Asor Rosa:

¹⁸² Alberto Asor Rosa, *Scrittori e popolo*, cit., p. 244.

¹⁸³ Vitilio Masiello, *Verga tra ideologia e realtà*, Bari, De Donato, 1972, p. 32.

Il gramscianesimo nella letteratura e nella critica letteraria si qualifica in sostanza come un fattore puro e semplice di conservazione: come l'espressione di un predominio esasperato e settario della ideologia sulla ricerca scientifica e sull'analisi classista dei fenomeni storico-sociali e storico-culturali. Il quadro, in cui si iscrive la mentalità e il metodo di questa critica, è dato ancora una volta dal convincimento generale (un aspetto di una vera e propria concezione del mondo) che il movimento operaio e il pensiero marxista sono eredi di tutta la parte migliore della tradizione culturale borghese. Questo convincimento è vivissimo anche sul piano politico e su quello storico¹⁸⁴.

Insomma, l'intero dibattito post-resistenziale è viziato da una visione eccessivamente ideologica dei compiti della letteratura e dello scrittore. Il dibattito dell'impegno riflette l'assenza di quella dimensione anti-utilitaristica delle arti che Asor Rosa sembra vagheggiare nel momento in cui esalta la grandezza della cultura borghese. È, a nostro parere, una strategia teorica molto acuta: elidendo interamente il problema di una letteratura capace di interpretare i sentimenti del destinatario sociale più debole, Asor Rosa può non porsi il problema di una dialettica tra intellettuali impegnati e disimpegnati, reificando il rapporto tra scrittori e realtà nel regno dell'idealismo estetico, e consegnandolo a una lettura dei fatti culturali incapace di entrare nel vivo delle mediazioni storiche e concrete. Ad Asor Rosa non interessa sapere cosa sia una letteratura di classe, semplicemente perché non si dà letteratura fuori dalla borghesia: l'intellettuale – sempre e comunque borghese – non può che scontare nichilisticamente questo marchio ontologico ed esistenziale, che, se viene adeguatamente esperito nelle forme dell'immaginario, produce, per il critico romano, grande

¹⁸⁴ Alberto Asor Rosa, *Scrittori e popolo*, cit., p. 245. Per dovere di completezza, bisognerebbe legare questa affermazione alla temperie filosofica italiana in cui si getta discredito sul pensiero dialettico, a beneficio di un orizzonte scienziata e anti-ideologico. Lucio Colletti, prima della sua nota mutazione politica, è forse l'interprete più acuto di questo momento dell'avvolgimento della cultura italiana – un momento, per certi aspetti, extranazionale, perché trova in altri contesti – la Francia di Louis Althusser, ad esempio – consonanze e riscontri. Si vedano almeno Lucio Colletti, *Tramonto dell'ideologia*, Roma-Bari, Laterza, 1980; Idem, *Intervista politico-filosofica*, Roma-Bari, Laterza, 1981.

letteratura. Ne viene fuori un ulteriore riduzionismo – dal quale si evince come possa darsi una posizione parimenti distante dall’impegno democratico del Dopoguerra e dalla battaglia delle avanguardie –, in virtù del quale non si dà letteratura borghese se non nell’esperienza di una scissione tra Io e mondo, secondo alcuni registri che ricordano – ma in forma ovviamente semplificata – la *Teoria del romanzo* di György Lukács. Stupisce che vi sia nell’autore di *Scrittori e popolo* consapevolezza di questa posizione rinunciataria, se proprio all’intellettuale ungherese de *l’Anima e le forme* – un Lukács, non per caso, neppure pre-marxista, e tacciato di astrattismo teorico – obiettava, in modo assai lieve, l’assenza di una prospettiva di classe, elogiandone, di riflesso, l’estrema coscienza di tutte le aporie del pensiero borghese, del suo implicito nichilismo di classe, della sua totale mancanza di prassi e infine dell’appartenenza del soggetto teorico ai limiti di un universo chiuso (e non è difficile scorgervi un’illuminante autocritica, a nostro parere):

[Lukács] è arrivato a elaborare una posizione di validità pressoché generale. La storia della cultura borghese o almeno di un ampio settore di essa è infatti tutta dominata dal segno di questo rapporto e di questo rovesciamento [...]. *Non c’è contraddizione, ma rapporto causale*, fra un concetto di spirito, che assorbe in sé tutto l’essere, e il processo di scissione fra il soggetto e il mondo, cui esso dà luogo. *Non c’è contraddizione, ma rapporto causale*, fra la stupenda produzione culturale, che la borghesia ha alimentato, e la progressiva separazione dell’anima borghese dal mondo – cioè, in termini nostri, dalla prassi e dalle possibilità stesse dell’operare umano nella società e nella storia. *L’interiorizzarsi dei processi creativi*, che è forse il tratto più caratteristico di questo ampio settore della cultura borghese moderna, è esattamente il fondamento e insieme la conseguenza di questa straordinaria forza coincidente con una perfetta impotenza. *Solo un totale distacco dal mondo può produrre una illimitata fioritura dello spirito*. Ma viceversa: la fioritura dello spirito rende più forte il distacco dal mondo ed aumenta la propria impotenza nei suoi confronti. In questo campo, dunque, *la massima ricchezza conduce alla estrema povertà*. Ma ha lo stesso senso dire: solo un’estrema povertà (e *l’accettazione disincantata* di essa) può in questo campo condurre alla ricchezza. [...] Quale sia, comunque, il livello di coscienza soggettivo raggiunto da Lukács su questo punto, certo è che ai nostri occhi *l’Anima e le forme*, in quanto opera compiuta e

caratterizzata quindi da un senso suo oggettivo, s'inscrive perfettamente nel cerchio di questo problema. *Intorno ad essa noi sentiamo il vuoto dell'azione e della prassi*, da cui soltanto può scaturire l'alta cultura borghese¹⁸⁵.

In realtà – lo abbiamo visto precedentemente –, il problema posto da Gramsci è di natura diversa. Senza vituperare la “stupenda produzione culturale” della borghesia, nella proposta gramsciana ci si chiede come le classi meno abbienti possano accedere a una consapevolezza estetica maggiore, possano cioè non essere più escluse dall'ammirazione e dalla comprensione dei grandi capolavori. La critica mossa a questa impostazione è l'eccessiva tensione pedagogica. E, tuttavia, dalle povere annotazioni di Gramsci in materia di arte, e dalla ricostruzione del suo pensiero di cui oggi possiamo beneficiare, sappiamo che il momento pedagogico non è mai scisso dal momento dell'emancipazione, oltre che dalla sperimentazione di una diversità di classe, o semplicemente di valori. Per questo motivo, la critica condivisibile di Asor Rosa alla letteratura populista difetta del bersaglio critico scelto: sostenere l'apoliticità di certa letteratura, la sua amarxisticità, senza doversi vedere come immediato contraltare la glorificazione della cultura borghese, è un compito che già Gramsci si era posto, al di là delle possibili deviazioni cui il suo pensiero è andato incontro.

Attraverso Fortini

Se per Asor Rosa la battaglia culturale poteva dirsi finita e non restava che porsi al di là del patrimonio letterario borghese, per il Fortini di *Verifica dei poteri*, pubblicato nello stesso anno in cui esce *Scrittori e popolo*, si trattava, al contrario, di riformulare il contributo della letteratura – e, anzitutto, della Poesia – alla lotta politica. Lungi dall'accettare passivamente quel senso di

¹⁸⁵ Idem, *Alla ricerca dell'artista borghese*, cit., pp. 277-278.

crisi che informa la grande produzione letteraria novecentesca, e lungi dall'accettare le semplificazioni del populismo italiano del Dopoguerra (cui Fortini si era opposto, da vero ispiratore delle successive teorie asorrosiane, già in *Dieci inverni*), la proposta dell'intellettuale toscano assumeva la distanza della letteratura dalla prassi come occasione dialettica di un rinnovato impegno civile: «lo scrittore sa o dovrebbe sapere che la lotta per il comunismo ricomincia ora [...], *nel punto più basso della parabola, quando nulla sembra apparentemente sostenerla*»; quando, cioè, troppo facile sembrerebbe politicizzare le proprie scelte in un nome di un ideale acquisito. Se per Asor Rosa il senso del ragionamento sulla letteratura risiede nella preconizzazione di un orizzonte di rottura rivoluzionaria, cosicché il senso stesso del ragionamento risulti ausiliario e privo di autonomia, per Fortini la forza dell'argomentazione critica si misura alla capacità di smascherare la falsità insita nelle posizioni ideologiche che si pongono come immediato correttivo alle contraddizioni culturali, sociali e politiche. In altri termini, Fortini mantiene viva quella tensione dialettica capace di riconoscere nella mediazione l'antidoto a uno scivolamento inconsapevole dell'arte e della cultura nelle maglie del capitalismo, che l'intellettuale toscano riconosce come capace di una «riduzione del diverso al simile», di un'omologazione a sé di tutto ciò che potrebbe negarlo (e che, in verità, finisce per potenziarne le risorse). Da qui, la perentorietà di certe asserzioni fortiniane, parimenti rivolte alla semplificativa letteratura dell'impegno e alla proposta subdolamente eversiva delle avanguardie: «Oggi qualsiasi espressione letteraria che rappresenti una servitù in modo da rendere immediatamente possibile l'illusione di una libertà, serve una libertà illusoria». Il registro "francofortese" è facilmente percepibile: siamo all'interno di una discendenza filosofica che esclude la posizione di Asor Rosa, seppure i due intellettuali paiano dialogare a distanza, incontrandosi sovente su alcuni nodi cruciali, allontanandosene nel momento dell'esplicitazione di una tesi. Sembra che anche per Fortini l'eccessiva sovraesposizione della letteratura in materia di

problemi civili abbia eroso le basi di un ragionamento politico capace di mettere in campo la varietà concreta delle mediazioni. È l'immediatezza – sinonimo di superficialità, di aderenza allo stato di cose – a caratterizzare il panorama intellettuale italiano: «qualsiasi ipotesi di organizzazione attuale della cultura letteraria, che abbia come premessa il combattimento storico *immediato* contro il sistema capitalistico è priva di fondamento». Parrebbe una versione più dialetticamente aggiornata della dichiarata fine della battaglia culturale. Se non fosse che Fortini elegge la poesia a modello di questa capacità dialettica di entrare nel merito delle mediazioni¹⁸⁶.

Sono i saggi dedicati alla neoavanguardia a rivelare l'enorme peso che Fortini attribuisce all'endiadi "poesia e dialettica". Essi danno anche la misura della distanza che intercorre con le posizioni critiche coeve, per cui Fortini rappresenta un eterodosso unico a sé, non riferibile ad alcuna compagine intellettuale – lontano dagli schemi dell'operaismo come da quelli del marxismo ufficiale, e anzi aperto alle sollecitazioni del pensiero europeo. Nel ricostruire la falsa rivoluzione delle nuove avanguardie, Fortini parte da un'annotazione hegeliana: sua convinzione è che la tendenza reale del «nuovo capitalismo» sia quella di *«attenuare o [...] far scomparire da gran parte delle proprie espressioni ideologiche ogni possibilità di impiego della categoria della mediazione nonché la dimensione e il senso medesimo del moto storico»*. Ne discende che qualsivoglia «negazione anarchica» – la quale esalti, ad esempio, il momento dell'occasionalità, della rottura dei limiti o degli argini della comunicazione, inducendo a credere alla forma di una libertà assoluta e incondizionata – sia ovviamente integrata in un sistema che ha eletto la provocazione a norma e che ha relegato l'antica sovversività, anche ironica, delle avanguardie a una sorta di museale balbettio: «Le forme fondamentali dell'avanguardia storica sono insomma diventate, oggi, semplici strumenti espressivi, meri moduli al servizio dell'espressione e della comunicazione odierna». E ciò fa

¹⁸⁶ Franco Fortini, *Verifica dei poteri*, cit., pp. 63, 61, 66 e 71-72.

semplicemente constatare al critico toscano che «*le nuove non sono avanguardie*»¹⁸⁷.

Posizione non dissimile da quella di Asor Rosa, come abbiamo visto. Il punto è che la battaglia anti-avanguardistica è condotta da Fortini sul fronte di una demistificazione del rapporto tra intellettuali e classe operaia, rapporto che risulta essere codificato dalla società capitalistica, mantenuto in vita alla stregua di una contraddizione funzionale al sistema. A scardinare questo dato acquisito non è la classe, come in Asor Rosa, ma un “valore” che reca in sé la capacità di mediare l’esistente attraverso il linguaggio: quella Poesia che in Fortini spesso assume le sembianze di una chimera utopica, ma che è anzitutto una figura del ragionamento, un tentativo di tenere assieme ideologia, mediazione, dialettica, rimando a un futuro rivoluzionario. Alcuni luoghi comuni del marxismo classico sono letti come la prefigurazione di uno stato in cui il valore-poesia permetta una ridefinizione della socialità della letteratura. Ma, come nel caso di Asor Rosa il discorso si esauriva nella contemplazione di un’autonomia estetica borghese, anche per *questo* Fortini la Poesia appartiene a un ordine comunque “altro” rispetto a quello della manutenzione classista di stampo capitalistico, all’ordine, per così dire, “differito” della salvezza, che non può coincidere con quello dell’immediatezza pratica :

Il rapporto fra espressione letteraria e movimento della rivoluzione è un rapporto del genere di quello che Marx ha indicato chiamando il proletariato erede della filosofia classica tedesca: *la classe rivoluzionaria, in quanto matrice della società avvenire, porta la verità poetica ma proprio per questo quella verità non può non restarle relativamente preclusa oggi*. D’altronde, la poesia non scherza: essa consente realmente di consumare l’avvenire in effigie, l’addio *sub specie*, il grano in erba; al limite, di negare l’avvenire stesso, di trasformarlo in «eterno». / Si vede come sia vano distinguere allora fra denuncia, rivendicazione, appello alla novità, ecc., nell’ordine di contenuti o in quello delle forme. Salvaguardare il rapporto tra progresso politico-sociale e progresso delle forme espressive? Ma questa è l’illusione delle

¹⁸⁷ Ivi, pp. 79, 80 e 84.

avanguardie e fu anche di Trockij. Certo, l'innovazione stilistica è in rapporto con le trasformazioni sociali; ma è un rapporto sui «tempi lunghi». Insomma, a qualunque livello si sechi l'oggetto poetico, minimo è diventato il grado di traducibilità dell'opera dall'ordine suo proprio a quello di conoscenza per-la-prassi. È *diventato*, vale a dire non sempre è stato così; perché sempre più larga è diventata la zona di attiva mistificazione sociale e sempre più difficile un uso tendenzialmente universale della verità poetica. La vecchia affermazione, sulla quale era parso facile sorridere, essere il capitalismo necessario nemico dell'arte, va così interpretata: *la poesia appartiene necessariamente ad un ordine di valori analogo a quello cui l'ordinamento capitalistico fa sistematico, organizzato e inevitabile impedimento*¹⁸⁸.

In questa sede ci interessa approfondire la natura di tale alterità poetica, perché potrebbe rivelare una visione meno scolastica di Fortini – il quale, se da un lato sembra insistere su una percezione gramsciana dei problemi culturali (anzitutto quando evoca, nelle pagine liminari di *Verifica dei poteri* la figura di un critico che sia «voce del senso comune, un lettore qualsiasi che si pone come mediatore non già fra le opere e il pubblico di lettori ma fra le specializzazioni e le attività particolari, le “scienze” particolari, da un lato, e l'autore e il suo pubblico dall'altro»¹⁸⁹), dall'altro ricade nelle logiche di un autonomismo estetico allorché concepisce la Poesia non semplicemente come valore a sé o, nel caso di Asor Rosa, come prodotto di un'ideologia di classe, ma quale «natura ideale, aristocraticamente antiutilitaria»¹⁹⁰ (assoluta prerogativa per un'arte ben riuscita, ancora a parere di Asor Rosa) su cui è difficile esercitare, successivamente, un lavoro direttivo e politico, su cui è arduo caricare il peso della prassi d'ordine marxista, spettando semmai ad essa soltanto un'adorniana testimonianza del negativo. È forse questa tensione irrisolta tra il poeta e il politico che risulta produttiva su un piano meramente teorico: il Fortini poeta (impensabile senza il politico), come è

¹⁸⁸ Ivi, pp. 171-172.

¹⁸⁹ Ivi, p. 25.

¹⁹⁰ Arcangelo Leone de Castris, *L'anima e la classe*, cit., p. 106.

stato scritto, «esibisce l'amputazione subita»¹⁹¹, cioè, per usare le parole di Fortini stesso, «l'erosione critica della realtà» (che egli rimproverava mancasse a Pasolini)¹⁹², per mezzo di un linguaggio che si trova coniugato in un tempo differito, che è legato al passato ma si proietta, alla stregua di una pulsione, e benjaminianamente, verso il futuro, in qualche modo obbedendo, così, a un'esigenza analitica di oggettivazione della contraddizione.

Eppure, è proprio su questa capacità di formalizzazione di un'alterità possibile che Fortini sembra fondare un pensiero poetico e dialettico mediante cui fuoriuscire dagli schemi autonomistici di un mero estetismo. La formalizzazione poetica non è diversa da una pratica antagonistica che svuota il senso di quell'altra e più vincente formalizzazione che annichila l'esistenza sotto il tardo capitalismo: in tal senso, siamo di fronte all'esibizione di una modalità differente di porsi il problema del rapporto tra poesia e prassi, perché, ragionando sull'alterità, a Fortini preme dimostrare che la vera poesia politica, senza doversi manifestare come tale, riesca persino nell'intento di sottrarsi al suo addomesticamento capitalistico, in un tempo che rischia di neutralizzare, riconducendolo a sé, ogni tentativo linguistico alternativo. Perché, a parere del futuro autore di *Composita solvantur*, la fuoriuscita dalla condizione di alienazione, la capacità di autodeterminazione del concetto, la coscienza del suo essere nella storia, ossia tutto ciò che rappresenta il risultato di una corretta pratica marxista di emancipazione «non è diversa cosa» dalla sublimazione estetica e poetica: «è insomma *la facoltà formatrice sulla vita*, quell'ordinarla a partire dalla meta, *che è appunto il proprio delle opere d'arte*». Cosicché la formalizzazione della vita o la formalizzazione della poesia è vista da Fortini come una vittoria sull'alienazione inflitta ai soggetti dal capitalismo: l'opera poetica «non è (ma questo è tutto il suo onore) se non la profezia metaforica o la metafora profetica di quella formalizzazione». Da

¹⁹¹ Guido Mazzoni, *Forma e solitudine. Un'idea della poesia contemporanea*, Milano, Marcos y Marcos, 2002, p. 188.

¹⁹² Franco Fortini, *Attraverso Pasolini*, Torino, Einaudi, 1993, p. 173.

qui, in qualche misura, l'esemplarità pedagogica della poesia: la sua formalizzazione della vita corrisponde alla necessaria pratica di disalienazione che la classe operaia deve intraprendere. E tuttavia, non si tratta di una meccanica identità di scopi tra poesia e classe. Perché per Fortini la qualità formalizzatrice della poesia è anzitutto una «metafora profetica»; e perché agisce nel teorico marxista l'idea che vi sia una sostanziale omologia tra l'uso formale della vita e l'uso formale della lingua – ed è proprio ciò che permette alla poesia di sperimentare ogni volta lo scarto, di sfuggire al tentativo della cultura capitalista di introiettarla completamente nei suoi schemi, di relegarla a semplice bene culturale, a «supplenza religiosa»:¹⁹³

Allora la classe che è necessità (e il movimento che la rappresenta) non *può* istituire con la formalizzazione poetica quei rapporti normali che la classe antagonista istituisce invece nella misura in cui crede possedere e in effetti possiede se stessa ed è quindi forma. La poesia è fruibile soprattutto dalla classe dominante e non per le prime e volgari ragioni che vengono in mente ma perché il contrario potrebb'essere vero solo nell'altro (o futuro) mondo. Siccome la sua luce, che è luce *metaforica* d'una formalità *integrale*, proprio per questo sorpassa infinitamente la formalizzazione reale e parziale che la classe dominante è, accade (e a crederlo sono le età e le ideologie che identificano ogni progresso nell'estensione della capacità formatrice della classe dominante alla dominata) che la poesia *sembri* destinata ai dominati e agli oppressi. Sembra solo: ché questi possono fruirne appena nella misura più o meno larga in cui partecipano della cultura e delle categorie dei dominatori. Condividendone per un attimo l'illusione della universalità. Quindi nella mistificazione. E la poesia ce ne fa complici. / La magica e vitale delusione della forma, il disinganno dei significati contraddittori, il mobile rinviarsi dei piani e dei segni-significanti all'interno dei confini formali, tutto questo che la poesia è, quando sia inteso sospende la vita ad una forma effimera. Ulisse deve farsi legare all'albero, i rematori devono farsi impedire l'udito o mai raggiungeranno la meta. Ma per coloro che non hanno meta da raggiungere perché credono di averla già, quei medesimi canti vengono uditi come un brivido delizioso, un annuncio di morte che accresce il piacere di essere. Pagano le Sirene perché cantino ai loro banchetti. C'è all'incontro un alto insegnamento che la poesia può

¹⁹³ Idem, *Verifica dei poteri*, cit., pp. 177, 178 e 182.

dare alla classe della negazione e a coloro che la guidano: essa può introdurre il benefico sospetto che la lotta di classe combattuta per estinguere le classi conduca ad una più alta e inestinguibile contraddizione: quella che si è già detta, fra l'illimitata capacità di gestire la vita e la sua illimitata infermità. Ed è qualcosa di eccezionalmente importante, di essenziale anzi, che può aiutare a liberare il movimento rivoluzionario dal suo ottimismo infantile, dal suo progressismo primario sempre risorgente. Forse la maggiore cosa che la poesia può insegnargli oggi è l'attitudine a valutare l'ampiezza del nulla che accompagna l'azione positiva¹⁹⁴.

Educare alla mediazione, per evitare l'impressionismo politico: sembra essere questo l'insegnamento di un'arte, quella poetica, che fonda la sua esistenza sul momento fabril, dunque umano, della formalizzazione, restituendo all'uomo la capacità di trasformazione della realtà di cui è stato privato.

In un saggio più tardo, *Poesia e antagonismo* (1977), interrogando Adorno Fortini tornerà a chiedersi se «in un'opera (riuscita) di poesia lirica la specificazione formale costituisce e determina un antagonismo al suo contesto storico-sociale», richiamando in causa, qui, l'idea lukácsiana di una specularità fra opposizione poetica e incremento dell'alienazione sociale. E la domanda di Fortini riguarderà anche il compito del critico: è giusto accordare «portata morale e "rivoluzionaria"» a un'opera sulla base dell'«intensità e nettezza della sua formalizzazione», senza cadere nel vicolo cieco di una qualità poetica specularmente pari al grado di specificazione formale? Fra le considerazioni che conducono a una risposta parziale del quesito, Fortini colloca l'idea che vi sia, sempre più, una tendenza da parte degli istituti culturali e sociali a rendere immediato il contesto storico entro cui un testo si colloca, quasi a voler neutralizzare la ricchezza delle sue sollecitazioni. Un simile processo di annessione della poesia alla prassi concreta della contestualizzazione suona come un annientamento di quella specificità oppositiva che, ancora nei tardi anni Settanta, Fortini accorda al linguaggio poetico: «Come per Hegel la vita può mantenersi solo in prossimità della

¹⁹⁴ Ivi, pp. 179 e 180-181.

morte, così il discorso poetico può mantenersi solo se accetta la propria continua contestazione compiuta dal discorso extrapoetico». Ne viene fuori che la poesia, in un orizzonte che De Castris chiamerebbe, forse, fumistico o idealistico, risulta contrassegnata da una «autenticità» che è diretto risultato del suo essere forma, del suo opporsi «alla inautenticità del linguaggio logorato». Ma, aggiunge dialetticamente Fortini, l'essere forma esiste nel porsi comunque in un'alterità costituita da segni, convenzioni, regole, necessariamente mistificata (e qui si scorge come si postuli l'esistenza di un'essenza che viene prima della forma e che rimanda a una presupposta cornice idealistica...), verso la quale è possibile esercitare una negazione, purché essa sia ancora una volta “altra”, cioè rispondente a qualcosa di extratestuale, che «avviene nell'azione politica, nella vita intellettuale e morale, nella decostruzione e ricostruzione delle istituzioni affettive e dei rapporti interumani»: da qui discende l'esempio della poesia – nell'indicare che la vera prassi non è nella realtà comunicativa, ma in quella dei rapporti umani e sociali, nelle variazioni cui sono sottoposti, eppure *attraverso* un superamento dialettico di quella circostanzialità convenzionale offerta dalla letteratura¹⁹⁵.

È interessante, a questo punto, considerare il modo in cui Asor Rosa collochi la posizione di Fortini sullo scacchiere politico della riflessione culturale. In *L'uomo e il poeta*¹⁹⁶, il saggio che il critico operaista dedica alla figura di Fortini e, in particolare, a *Verifica dei poteri*, e che non a caso si trova appaiato a un intervento su Lukács – a simboleggiare una continuità fra i due, che risiede nella “fede” letteraria e culturale, nella speranza di una partecipazione viva dell'arte ai problemi materiali e sociali, in un orizzonte di

¹⁹⁵ Idem, *Poesia e antagonismo* [1977], in *Questioni di frontiera. Scritti di politica e di letteratura 1965-1977*, Torino, Einaudi, 1977, pp. 142, 148 e 149.

¹⁹⁶ Preferiamo ora citare dall'edizione aggiornata di questo saggio, originariamente pubblicato col titolo *Alla ricerca dell'artista borghese* e recentemente pensato come indipendente dal gemellare intervento su Lukács, che ne rappresentava una sorta di esplicita continuazione. Citiamo dunque da Alberto Asor Rosa, *L'uomo, il poeta* in *Le armi della critica. Scritti e saggi degli anni ruggenti (1960-1970)*, Torino, Einaudi, 2011.

senso che è lontano dalla rottura alternativa della posizione asorrosiana, tesa a uscire completamente fuori dalle contraddizioni dell'estetica borghese (salvo poi riabilitarla, come abbiamo visto, nelle forme dell'unica e possibile espressione artistica di livello) –, Asor Rosa ragiona sulle possibili alternative in campo, per poi collocarvi la proposta fortiniana. Di fronte all'impossibilità di un'arte moderna, alla resilienza a cui è condannata in un tempo che mette sotto accusa le sue stesse prerogative – congenito nichilismo, scissione dell'Io dal mondo, consapevolezza disillusa di un'impossibile partecipazione alla realtà –, due sono le strade possibili per “resistere” o elaborare una qualche forma di relazione tra arte e società: da un lato, evocando il lessico di Fichte, può darsi «il convincimento che il dotto in tanto sa conservare il prestigio della sua missione, in quanto, paradossalmente, rinuncia alle prerogative assoluta ch'essa gli assegnava e sa scendere, uomo fra gli uomini, nel mondo e costruire realtà nuove con gli altri uomini, secondo le proprie umane prerogative e specialità»; dall'altro, può affermarsi l'idea che «la salvezza c'è, ma al di fuori di questa società». Nel primo caso, l'intellettuale si presta «all'integrazione sociale», ossia a una pratica di mediazione che, per Asor Rosa, comporta dei rischi – ad esempio, il populismo, oppure la cieca fede nella cultura: e in questa posizione riconosce quella di Fortini, anzitutto rispetto alla “fiducia” nella poesia. Nel secondo, abbiamo la classica posizione classista e operaistica: «la lotta rivoluzionaria delle masse e le iniziative del movimento operaio [...] indicano concretamente la possibilità» di un'alterità sociale per cui spendersi¹⁹⁷.

Ora, significativo è che Asor Rosa non si limiti alla mera considerazione critica dell'esistenza di due attitudini intellettuali. Procede, invece, con una demistificazione delle conseguenze estetiche del comportamento afferente alla prima delle due posizioni. Il rischio che ne è connesso concerne l'iperbolica valutazione dell'arte come rimedio ai mali sociali – oggi

¹⁹⁷ Ivi, p. 100.

chiameremmo tutto ciò col termine “culturalismo”. Ed è una conseguenza che concerne l’invenzione teorica di una dialettica oppositiva tra letteratura borghese e letteratura antiborghese – per Asor Rosa prodotto artificiale di un certo progressismo estetico di marca democratica – che assume il peso dogmatico di un vicolo cieco da cui non si esce, o da cui si può fuggire solo con una sospensione totale delle categorie e con la rinuncia, asorrosiana, appunto, a pensare una qualche forma di arte che non sia appannaggio della classe borghese. Convinti di fuoriuscire dalla logica dell’estetica borghese andando incontro al popolo, gli scrittori progressisti restavano interni al formulario della classe antagonista: «la dialettica del progressismo – chiosa il critico – riprodusse la tipica situazione culturale borghese, che consisteva nell’attribuire al mondo delle idee e delle parole altrettanta consistenza che al mondo delle cose, deducendo da ciò la constatazione (ovvia, a partire da questo ragionamento) che il mondo delle cose sarà piegato e sottomesso al mondo delle parole». E il riferimento polemico a Fortini è presto chiaro: «Il convincimento che la Storia esista [...] era riconquistato a prezzo di credere che la Poesia aveva altrettanta “esistenza” e forza della Storia». Cosicché, «al limite estremo sta il convincimento», di cui sopra parlavamo, «che la Storia delle lotte e della necessità non si risolverà e non si compirà in Storia di libertà se non con l’aiuto della maieutica della parola; e questo infine vuol dire che la rivoluzione degli oppressi coincide esattamente con la rivoluzione voluta e preparata dalla Poesia»¹⁹⁸.

In qualche modo, Asor Rosa annette l’elaborata proposta di Fortini – che certo attinge da un immaginario “europeo” e da sollecitazioni provenienti dal più aggiornato pensiero occidentale – al filone generale del democraticismo progressista del Dopoguerra, che, come abbiamo visto, è l’oggetto polemico di *Scrittori e popolo*. Per il critico romano, le forme dell’immaginazione non possono sostituire la necessità di una violenza

¹⁹⁸ Ivi, p. 102.

oppositiva di classe, né possono semplicemente suggerire che possa esservi una qualche dialettica tra il linguaggio poetico e la storia materiale. In più, sotto accusa è l'utopismo di quella fiducia estrema nella letteratura: l'idea che, un giorno, il valore tradizionale della Poesia – che vive in virtù della parzialità sociale riservata ai suoi adepti – non avrà ragione di sussistere perché tutti saranno poeti, tutti si esprimeranno attraverso la lingua poetica. Forma di religiosità, quest'ultima, che animava la battaglia civile per un nuovo umanesimo. Dietro il quale Asor Rosa scorgeva, pertanto, un'esaltazione mistica della parola sulla realtà, delle mediazioni sul dato bruto e materiale della rivoluzione; nel caso di Fortini, tale approccio dialettico (o metafisico) nascondeva «un'inclinazione aristocratica conforme a un non mai completamente dimenticato apprendistato ermetico»¹⁹⁹, o, forse potremmo aggiungere, la grande influenza del surrealismo e della sua capacità di «testimoniare lo scandalo e perciò di ripetere una insaziata promessa di felicità»²⁰⁰. L'ulteriore passaggio è l'esaltazione della «figura demiurgica del poeta», giacché fra «la poesia e la lingua comune c'è la differenza che passa tra un atto magico e la banalità della vita quotidiana», seppure in questo sperato rapporto tra il mondo della parola e il mondo delle lotte, in cui «si sostanzia l'attività stessa del poeta», costui «non scend[a] mai al livello del mondo: e prova ne sia che il suo carattere fondamentale è costituito dal perseguimento di un magistero imperituro»²⁰¹:

E cosa mai garantisce che la voce del poeta sia più pura e più veritiera di quella dell'ultimo oscuro militante di base, se essa s'arrogia il diritto non suo di parlare a nome di una classe o di un partito? Qui si vede bene come ogni tentativo dei poeti di esprimersi in termini di speranza fosse destinato a naufragare in un mare di stolto orgoglio. Quale presunzione stimare che il mondo aspetti la nostra parola e sia disposto a seguirla! I grandi poeti

¹⁹⁹ Ivi, p. 105.

²⁰⁰ Franco Fortini, *Introduzione* a Franco Fortini e Lanfranco Binni (a cura di), *Il movimento surrealista*, Milano, Garzanti, 1991, p. 23.

²⁰¹ Alberto Asor Rosa, *L'uomo, il poeta*, cit., p. 106.

borghesi contemporanei han saputo che parlare si poteva solo a patto di sapere che nessuno avrebbe risposto. Molta umiltà è sempre nelle loro più audaci esplorazioni. L'«onore del poeta» [Fortini] è espressione, al contrario, di puerile ottimismo e di biasimevole sfiducia. Chi l'ha pronunciata sa meglio di ogni altro che la poesia borghese – quella vera – ha sempre rinunciato al suo onore, per essere schiava in un mondo di schiavi o bastarda fra tanti bastardi. Solo gli epigoni si sono permessi i soprassalti del pudore e dei valori positivi²⁰².

Qui la critica di Asor Rosa si fa feroce. È un rimprovero generazionale: si mette sotto accusa un intero movimento di pensiero e azione letteraria che ha creduto nell'illusione di una reale necessità del momento culturale nella lotta politica. La visione operaistica ritiene che quel programma fosse scorretto per il suo implicito populismo e che non fosse certo la miseria dei risultati letterari a provocarne il fallimento. Perché, a parere di Asor Rosa, che qui veste i panni di anti-intellettuale, «quando i programmi si rivelano inefficaci e la poesia annaspa e sforza, questo è il segno dei tempi in cui v'è “mutamento grande”»²⁰³. Il momento rivoluzionario non ha bisogno della letteratura – che è una sorta di riempimento in tempi di supposta calma sociale. Non siamo però al vero limite della posizione di Asor Rosa, che abbiamo avuto modo di riconoscere, al di là dei toni aspri, comunque speculare a quella fortiniana. L'odio per l'orgoglio degli intellettuali qui forse si riveste di una fin troppo tradizionalistica retorica di classe (anche se la classe del critico è quella degli intellettuali, dei destinatari ideali di questa polemica):

in effetti, che cosa può esservi di più repugnante per un militante rivoluzionario del sapersi associato ad un organismo d'intellettuali? Troppo spesso si è voluto ricordare la parentela esistente fra l'alienazione intellettuale e quella operaia: il fatto che di questa parentela si vantino (o si lamentino) soprattutto gli intellettuali mi mette in sospetto:

²⁰² Ivi, pp. 109-110.

²⁰³ Ivi, p. 112.

arrivo a pensare che sia una loro invenzione. Ma, ammesso e non concesso che la divisione capitalistica del lavoro colpisca *all'origine* altrettanto duramente l'intellettuale dell'operaio, vorrei ricordare che quella iniziale alienazione si trasforma assai presto per l'intellettuale nel godimento particolarissimo di un privilegio, da cui esso è associato al destino della società che «lo possiede». E se m'accade di contemplare il cumulo di vizi, che l'intelligenza borghese ha edificato nel corso della sua storia e su cui oggi essa fonda ogni suo atto, non posso fare a meno di pensare che tra quel remoto atto d'ingiustizia e la presente condizione d'egoismo e di «forza» corra un intervallo talmente lungo da annullare ogni possibilità di recupero. L'intellettuale borghese non fu certamente responsabile della nascita della società capitalistica; ma ne è divenuto complice. L'unico «piano» operaio, al quale lo inviteremmo a partecipare, è quello che progettasse sistematicamente la sua estinzione di uno specifico corpo sociale²⁰⁴.

La posizione di Asor Rosa è qui chiara: l'intellettuale rivoluzionario è chiamato a un suicidio corporativo e a un'uccisione della tradizione. Fare poesia è un delitto, è un «cedere all'invito suggestivo [...] di una consuetudine cristallizzata». La lotta di classe «non passa attraverso le idee, i valori, la cultura»²⁰⁵. La drasticità di questa tesi desta non pochi sospetti. Perché, a noi pare, sia la posizione nichilistica e apocalittica di Asor Rosa – dietro la quale si cela la glorificazione dell'unica e sola cultura borghese – si trovi, in fondo, sulla stessa linea della posizione, forse più complessa, di Fortini, per la quale la poesia è la promessa di una felicità, e dunque la sua situazione presente è gioco forza destinata a una qualche forma di morte annunciata. Due estinzioni, insomma, che riguardano la letteratura e i valori che si porta dietro: due “rotture” che, surrettiziamente, guardano a Gramsci con un occhio ipercritico e di impossibile dialogo (Asor Rosa) o con un occhio, per così dire, “fraterno”, pur traslando il richiamo a una letteratura capace di interpretare i sentimenti dei diseredati su un piano di difesa dell'autonomia dell'intellettuale e del suo lavoro (Fortini). Il 1965 è, idealmente, l'anno in cui il gramscismo, che si voleva imperante per i critici

²⁰⁴ Ivi, pp. 114-115.

²⁰⁵ Ivi, p. 132.

della sinistra tradizionale, cade sotto i colpi di una sua manomissione e di un suo inequivocabile rinvio. Probabilmente l'avventura teorica di Fortini, che non si ferma certamente a *Verifica dei poteri*, sarà quella più attenta a dialogare con i testi gramsciani. Ma è chiaro che il programma pedagogico-politico di una critica letteraria capace di scendere agli strati più rozzi della popolazione per allestire un piano di emancipazione culturale alternativa al capitalismo restava un appuntamento mancato sull'agenda del marxismo italiano.

«Resistenze» gramsciane

La riflessione teorica sui fondamenti della critica letteraria marxista, sulla relazione tra estetica ed egemonia, sui nodi culturali più importanti del Novecento, sugli intellettuali e sulle loro lotte ideologiche caratterizza l'attività di Arcangelo Leone De Castris. I suoi contributi alla discussione sul marxismo (e sulla sua deriva) appaiono come lucidi momenti di autocoscienza di un'intera generazione di critici letterari. Scegliamo di assumere il punto di vista di De Castris sulle posizioni di Asor Rosa e Fortini perché la visione pienamente dialettica che lo informa permette di evidenziare il formarsi di una sorta di polarità interna al marxismo, che vede contrapposti i due critici alla stregua di due atteggiamenti teorici differenti eppure legati, lo abbiamo visto, da un'unica matrice ideologica. De Castris si fa demistificatore di questo binarismo, lo collega a una più generale diagnosi sui movimenti anticulturali degli anni Sessanta e Settanta²⁰⁶: ed è per noi interessante che colga lo strutturarsi di una posizione vieppiù antigramsciana attraverso il motivo dell'autonomia letteraria, concepita come portata di una posizione superficialmente marxista, ma profondamente conservatrice. In un breve articolo dedicato al concetto di “nazional-popolare”, De Castris cerca

²⁰⁶ Cfr. Arcangelo Leone De Castris, *Le culture della crisi. Ideologie, partito e questione giovanile negli anni Settanta*, Bari, De Donato, 1978.

di dimostrare – alla luce di una lettura più fedele e meno viziata dei passi gramsciani – l'inesistenza di una linea di congiungimento tra il carattere nazionale-popolare di certa letteratura presa in esame da Gramsci e il populismo di marca democratica contestato prima da Fortini e poi più compiutamente da Asor Rosa. L'operazione di Gramsci ha, per il critico pugliese, un «*carattere inevitabilmente critico*» e dunque non postula un qualche «“dover essere”» della letteratura o di una «forma positiva da opporre al vuoto di nazionalità-popolarità della tradizione letteraria», quale potrebbe essere la narrativa post-resistenziale dell'impegno. Piuttosto, l'operazione gramsciana consiste nel «penetrare la costituzione storica» di una condizione, «la realtà di quella negatività ideologica» rappresentata dal carattere elitaristico della cultura italiana. La mis-lettura di questo importante snodo teorico – che è poi una premessa metodologica – ha prodotto (come nel caso di tante categorie gramsciane: pensiamo a quella di “intellettuale organico”) un equivoco così riassumibile, a parere di De Castris: l'analisi di Gramsci era sia «lontanissima dal proporre la promozione politico-culturale di una idea o di una prassi populistica e provinciale di letteratura», sia «lontanissima dall'opporre alla mediocrità della nostra biografia intellettuale l'alternativa di una letteratura grande-borghese, come garanzia di protagonismo cosmopolitico e di edonismo borghese». Ciò perché – e si noti che il bersaglio taciuto qui è chiaramente rappresentato da *Scrittori e popolo* e dai saggi di *Intellettuali e classe operaia* – «questa strategia gramsciana ripresenta un progetto conoscitivo, e una lotta politica orientata da un grande spessore di conoscenza dei significati organici delle forme intellettuali, e non una polemica letteraria che presume di fare politica selezionando e riproducendo modelli culturali del passato»²⁰⁷.

Da questo equivoco discende un'idea ancor più scorretta del lavoro di Gramsci. Il cui carattere critico – evidenzia De Castris – non era riducibile

²⁰⁷ Idem, *Gramsci rimosso*, Roma, Datanews, 1997, pp. 87 e 88.

all'invito, rivolto agli intellettuali, di una maggiore attenzione alla vita culturale del popolo, bensì tirava in ballo una forma di «conoscenza storicamente necessitata, spinta da un bisogno reale di capovolgimenti di ogni forma di separazione culturale» che non può essere compresa se si rimane imprigionati nella disputa tra cultura borghese e cultura popolare. Cosicché, la posizione di Fortini – quella di un tradizionalismo che recupera il valore-poesia cercando di inglobarlo nella lotta politica – e quella di Asor Rosa – per cui l'unica letteratura possibile è quella borghese – risultano, in qualche modo, lontane dall'intenzione di Gramsci perché non ne riconoscono il «disegno generale, la prospettiva storica complessiva». Ne è una conferma il modo con cui entrambi interpretano la funzione negativa del cosmopolitismo degli intellettuali, che rischia di designare, in termini gramsciani, «una condizione genetica della funzione costante della nostra cultura (il modo in cui si realizza la riproduzione di un rapporto letteralmente antitetico alla condizione ipotetica del popolare-nazionale), e perciò la sostanza attiva di una ricorrente restaurazione di un passato regressivo e separato nella coscienza del processo storico, e perciò nella risposta delle classi dominanti ai conflitti e ai bisogni di trasformazione della società»²⁰⁸. In tal senso, Gramsci non può venire considerato meno marxista di quanto lo sia chi, come Asor Rosa, vorrebbe adottare una prospettiva totalmente classista. Ciò che emerge da questo ribaltamento del punto di vista è la valenza politica del lavoro critico, che consiste nel ricongiungere dialetticamente i nessi e gli elementi dell'analisi oggettivandoli su un terreno di scontro in cui non possono esserci spazi di autonomia o eccedenze ingiustificate:

Forse non s'è osservato abbastanza che, in questa ricerca del popolare-nazionale negativo, e cioè in questa registrazione del cosmopolitismo intrinseco della nostra cultura, del suo distacco dallo sviluppo reale del popolo, del suo essere *di casta*, del suo non essere

²⁰⁸ Ivi, pp. 90 e 91.

popolare-nazionale, Gramsci rompeva di proposito diremmo pure il ricatto del giudizio di valore, e cioè della autonomia genetica degli specialisti: non certo per mettere in discussione la specificità storicamente costituita delle varie forme di produzione ideale, ma per sottolineare con audacia teorica il primato conoscitivo della condizione storica reale che consenta di conoscere non sub alternamente le modalità, gli atteggiamenti, le *disposizioni*, che gli sembrano caratterizzare la storia degli intellettuali italiani dall'età della Restaurazione alla stagione del suo recupero ideologico nella storia etico-politica di Croce. Ed è proprio la totalità di questo oggetto privilegiato della sua analisi a rivelare di fatto la funzione elusiva e conoscitivamente alienante del giudizio di valore e della storiografia specialistica che vi si fonda. Sol che si rompano queste barriere, che sono funzioni profonde di questa storia, si coglierà un fenomeno di straordinario significato: l'intellettuale italiano è stato sempre legato, invece che alle sue origini e al suo popolo, ad una tradizione di casata²⁰⁹.

Con questa mossa dialettica De Castris pone in evidenza il modo in cui Gramsci oltrepassa la questione dello specialismo e dell'immediatezza pratico-politica. In altri termini, il pensatore sardo fuoriesce dalle contraddizioni in cui si muove la critica della cultura – anche quella più avanguardistica – ripensando radicalmente le modalità stesse di considerazione dei fenomeni: a contare è, scrive De Castris, «una critica storica delle funzioni» che sia tutt'uno con una critica «dei significati attivi di quella produzione di idee e di modelli di senso comune che è stata la cultura della formazione borghese», cui non può opporsi il lavoro semplificativo di chi, opponendosi nettamente a qualsivoglia forma di sapere – perché ritenuto alla radice infestato dall'appartenenza di classe –, trascina il ragionamento critico su un terreno separato dall'analisi della strutturazione dei significati e degli elementi che concorrono a costituire la totalità storico-sociale. Nella critica letteraria, una fedeltà maggiore alla lezione gramsciana avrebbe potuto voler dire lo sviluppo di una riflessione sulla storicità delle forme letterarie, «come di una realtà la cui molteplice specificità sfugge alle schematizzazioni e alle

²⁰⁹ Ivi, pp. 91-92.

classificazioni precostituite», nel senso di una concettualizzazione che si presta a interrogare la realtà ogni volta nella sua specificazione immanente, tentando di restituirne l'organicità a un disegno più vasto²¹⁰. Insomma, a quest'altezza, si capisce come il paradosso della critica letteraria italiana sia stato quello di volersi gramsciana a patto di tradire l'estrema vocazione antispecialistica della dimensione critica del teorico sardo, o di volersi antigramsciana rinunciando a vedere nella concettualizzazione di Gramsci non un modello gnoseologico autenticamente marxista e nuovo, bensì il frutto di un moderatismo teorico che rifiutava l'immediatezza della prassi (e, nel caso della critica letteraria, il giudizio di valore). Manifestando così, entrambe le posizioni, un settarismo che riproponeva il tema caldo dello statuto dell'intellettuale in Italia. Un settarismo che già Gramsci riconosceva come il punto di forza ideologico di quella «grande cultura della separazione»²¹¹ e dell'autonomia corporativa che il fascismo aveva promosso²¹².

Conoscere questa funzione in tutto il suo spessore di radici e di effetti nel tessuto della nostra storia è per questo il compito più straordinariamente politico, perché la consapevolezza che se ne produce è la premessa più diretta e imprescindibile per la costruzione di un progetto di trasformazione reale, e cioè di una critica collettiva dei meccanismi di organizzazione del dominio borghese negli anni Trenta: quando cioè dietro la forma politica del fascismo Gramsci vedeva muoversi e operare una egemonia assai più grande, e cioè una grande cultura della separazione, una silenziosa e diffusa religione della libertà disposta a giustificare ogni agonia delle libertà reali, un morfinismo politico che riproduceva e restaurava il moderatismo della classe dei colti: insomma una *concordia discors* tra l'anticomunismo ossessivo di Croce e la committenza borghese del fascismo²¹³.

²¹⁰ Idem, *La critica letteraria in Italia dal dopoguerra a oggi*, cit., p. 152.

²¹¹ Idem, *Gramsci rimosso*, cit., pp. 94 e 95.

²¹² È la tesi di uno dei libri migliori di De Castris: *Egemonia e fascismo. Il problema degli intellettuali negli anni Trenta*, Bologna, il Mulino, 1981.

²¹³ Idem, *Gramsci rimosso*, cit., p. 95.

Siamo dunque nelle condizioni di capire quanto intensa sia la convinzione di De Castris che le cosiddette “culture della crisi” attive negli anni Sessanta provengano e siano, in qualche modo, una conseguenza del mantenimento di tale egemonia della conservazione, che accorda agli intellettuali un ruolo corporativo e istituisce frontiere tra i saperi. Nella critica letteraria, ciò vuol dire che l’insistenza su una qualche forma di “competenza” andava a integrarsi in una visione del testo come entità separata dal mondo, semmai comprensibile solo grazie a una tecnica di lettura o una metodologia specifica. L’idea che l’autonomismo diventi la forma ideologica della critica letteraria – in tutte le sue implicazioni politiche e sociali: quietismo, scientismo, misticismo idealistico di ritorno – è uno dei contributi salienti della riflessione di De Castris, che non solo ne legge la potenzialità egemonica, capace di infettare il marxismo stesso²¹⁴, ma ne decreta l’assoluta integrazione nel sistema capitalistico. L’autonomia del campo culturale, dei suoi attori e dei suoi prodotti esemplifica l’idea di una totalità sociale esplosa, che dunque non si può interrogare se non attraverso specifiche metodiche. Preludio, questo, all’imminente stagione d’oro del formalismo e dello strutturalismo.

L’ideologia dell’autonomia, comunque si chiami, ha comportato e sancito la separazione: ha significato una necessaria separatezza (diversità, alternativa, catarsi) e ha prodotto una necessaria separazione. È una connessione ideologica che è possibile riconoscere in tutti i punti alti del pensiero estetico e teorico-letterario del Novecento, a partire dal simbolismo, attraverso la tradizione formalista (dai fratelli di Serapione alla scuola di Tарту), fino al post-strutturalismo francese e americano. E che è stata tutta centrale nella esperienza teorica dei tre pensatori che certamente hanno agito in maggior misura negli orientamenti della critica letteraria italiana: Croce, Lukács, della Volpe. Tra le tante diversità che una analisi corretta non può non misurare nello svolgimento del loro pensiero, il dato innegabilmente comune è il valore-funzione dell’arte, che si pone nei termini di una

²¹⁴ Cfr. Idem, *Estetica e marxismo*, Roma, Editori Riuniti, 1976 e Idem, *Croce Lukács Della Volpe. Estetica ed egemonia nella cultura del Novecento*, Bari, De Donato, 1978.

definizione essenzialistica (l'arte è...), e perciò aprioristicamente sottratta alla conoscenza storica. L'arte è, in tutti i suoi attributi, la non contraddizione, e perciò è l'alternativa della ricomposizione ideale rispetto al mondo pratico dominato dalla contraddizione. Specifico del suo essere forma è il carattere della totalità-cosmicità (Croce), della coscienza e della disalienazione (Lukács), della organicità e della autoverifica (della Volpe). L'arte non è contraddizione. E l'estetica è la filosofia che ne rappresenta l'assolutezza, ne fonda razionalmente l'identità²¹⁵.

Così De Castris proietta l'ombra lunga di un'egemonia che dagli anni Trenta si ricongiunge ai recenti successi del metodo decostruzionista, ambendo a vederne la diagnosi nelle indicazioni di Gramsci. La storia della critica letteraria italiana marxista è dunque la storia di un'integrazione d'essa in un'ideologia che le sarebbe naturalmente ostile. È la storia del fallimento del progetto gramsciano, quando non della sua vituperazione. È anche alla luce di questa diagnosi che assume importanza, ai fini del nostro discorso, una considerazione analitica dei modi in cui De Castris legge i fenomeni teorici e critici degli anni Sessanta e interpreta, in particolare, gli scritti di Fortini e Asor Rosa. *L'anima e la classe* è un contributo prezioso perché, lo si è detto, colloca i due intellettuali marxisti su una dimensione che ne smaschera la sostanziale apoliticità.

Tuttavia, Fortini appare, agli occhi di De Castris, ancora una volta l'interlocutore irrinunciabile per una critica delle ideologie attive nel campo marxista della critica letteraria. In virtù del suo carattere eterodosso, il contributo fortiniano resta difatti difficilmente addomesticabile sotto il profilo di una canonicità marxista: se, da un lato, esso appare intriso di pensiero dialettico, e dunque capace di muoversi agevolmente sul terreno della demistificazione ideologica, particolarmente quando attribuisce all'ideologia la qualifica di falsa coscienza, dall'altro, la tensione utopistica e, per certi aspetti, teologica, verso la promessa poetica dell'avvenire, trascina

²¹⁵ Idem, *La critica letteraria in Italia dal dopoguerra a oggi*, cit., p. 10.

Fortini su un piano concettuale spesso dimentico degli aspetti organizzativi e costruttivi della lotta politica, e dunque incline a dialogare con le forme vuote e astratte dell'idealismo. È su quest'ultimo versante che De Castris vede il profilarsi, nella comunque magniloquente strumentazione dialettica messa in campo da Fortini, il persistere «di una nozione di autonomia ancora evidentemente idealistica e umanistico-tradizionale». E questo latente idealismo si manifesterebbe proprio in una sorta di riparato intellettualismo, nella volontà di mantenere in vita il mandato sociale dello scrittore, ancora concepito come depositario della verità, insomma in un risentimento nietzscheano che in Fortini si rovescerebbe, a parere del marxista pugliese, «in risentita profezia e amareggiato rifiuto del presente», da cui salvarsi per mezzo del «valore-poesia». Spoglia delle sue determinazioni materiali e tecniche, «La poesia diventa così dramma, resistenza eroica, e promessa-destino» – e il poeta, di conseguenza, personaggio del dramma, eroe resistente e profeta²¹⁶.

Basta questo a De Castris per vedere attiva, sin dagli anni Cinquanta, ossia sin da *Dieci inverni*, «quella ideologia autonomistica della cultura e [...] quel rapporto paritetico di interdipendenza cultura-politica che contrassegneranno sempre la sua singolare riluttanza alla complessività politica del lavoro culturale e alla funzione insostituibile dell'intellettuale collettivo» (ossia, del Partito, secondo il lessico di Gramsci). E qui la critica di De Castris sembra indirizzarsi verso una possibile demistificazione dell'auto-collocarsi dell'intellettuale come *outsider* sulla scacchiera del dibattito politico, che, in quel particolare ventennio della storia italiana poteva dire – anche qui fin troppo riduttivamente – posizionarsi fuori dal Pci. Per De Castris, che pure non è intellettuale sensibile ai temi dell'ortodossia, ma che riconosce al Partito una funzione imprescindibile, «il punto di vista delle accuse e delle condanne fortiniane al Pci resterà sempre quello dell'intellettuale-politico

²¹⁶ Idem, *L'anima e la classe*, cit., pp. 74, 75 e 76.

tradito dal politico-intellettuale», ossia dell'umanista tradito dall'uso strumentale della cultura attribuito alla prassi. La difesa dell'umanesimo – qui forse eccessivamente concepito da De Castris come *turris eburnea* – si rende inconciliabile con la lotta per l'egemonia; nella stessa misura, la logica autonomistica della cultura non rende servizio al lavoro culturale e politico per come Gramsci lo intendeva, che presupponeva – accanto all'organicità – una permanente autocritica degli istituti culturali, che pure Fortini, davvero fra i pochi, dimostra, particolarmente nel libro del 1965, di avere a cuore. Il punto, sostiene De Castris, è che l'insistenza su una differenza qualitativa fra intellettuali e intellettuali di partito, «legittimava il sospetto che quel famoso mancato confronto critico col pensiero contemporaneo e quella mancata verifica del marxismo dovessero assegnarsi come compiti istituzionali a un corpo separato di intellettuali volontariamente marxisti e tuttavia “esterni” al movimento operaio»²¹⁷.

Tuttavia, questa critica rischiava di restare impantanata nel ricordo della disputa tra Vittorini e Togliatti, nella quale il termine “autonomia” aveva tutt'altra valenza: non stava cioè a indicare quella conseguenza sociale propria dell'egemonia conseguita da un'ottica specialistico-elitaristica ai danni di un pensiero improntato alla mediazione e alla ricostruzione della totalità, che si portava dietro una strutturazione dei saperi entro le celle della settorialità e il declassamento della critica a mero esercizio tecnico²¹⁸. Ora, Fortini non può essere certo tacciato – anche e soprattutto in virtù del suo lavoro di critico che supera le barriere disciplinari – di aderenza allo specialismo; semmai, la sua posizione resta quella di una difesa umanistica dei «codici particolari», la cui specificità tuttavia è al servizio di una filosofia totale e integrale. Del resto, egli stesso, in un passo molto incisivo di un saggio del 1969, ricordava che la battaglia verso i linguaggi reificanti della specializzazione non poteva

²¹⁷ Ivi, pp. 82 e 87.

²¹⁸ Per una ricostruzione più puntuale di questo nodo, cfr. Daniele Balicco, *Non parlo a tutti. Franco Fortini intellettuale politico*, Roma, Manifestolibri, 2006, pp. 63 sgg.

essere *tout court* una battaglia contro l'idea di linguaggio specialistico: «*La cattiva unificazione di linguaggi specialistici e non specialistici, tipico portato della falsa cultura e della industria culturale, ha tolto ai più il senso del comunicare come operazione su di un codice comune e l'ha sostituito con l'uso comune di codici particolari*»²¹⁹. Laddove la specializzazione era intesa dall'autore di *Foglio di via* quale determinazione specifica dell'umanista, che ha comunque bisogno di fondare la sua azione politica su un alfabeto proprio.

È possibile che De Castris legga come apolitico persino questo ragionamento fortiniano, che Gramsci, tuttavia, avrebbe in qualche modo condiviso²²⁰. Ma il motivo reale delle critiche decastrisiane consiste nel retroterra idealistico che informa una visione del mondo in cui la «politicalità della parola» – intesa quale Verbo o mezzo della Poesia – «può sostenersi [...] solo sulla morte della *altre* mediazioni rivoluzionarie», proprie della prassi²²¹. È questa incrinatura romantica che De Castris non accetta, perché vi vede un'ipertrofia dell'Io (il supposto Eroe) a discapito del Noi (il Partito, l'intellettuale collettivo): «La verità è dunque che, all'opposto d'ogni possibile impostazione marxista del problema degli intellettuali, e, per esso, della lotta di classe e della rivoluzione, la negazione della negazione è affidata alla volontà dell'intellettuale [...], come l'io romantico che creava esso stesso le cose e in esse il suo limite storico». Tale auto-crearsi le proprie condizioni d'esistenza coincideva, per De Castris, in un'auto-investitura che, in fondo, non aveva alcun bisogno di riconoscere un destinatario sociale a cui rivolgersi e poteva dunque, per automatica soppressione dei precedenti, ricercare a piacimento un nuovo soggetto rivoluzionario nel quadro della totalità sociale.

²¹⁹ Franco Fortini, *Contro il rumore* [1969], in *Questioni di frontiera*, cit., p. 87.

²²⁰ L'idea di un Gramsci ostile al linguaggio specifico della critica è un mito senza fondamenti che si ritrova nel più fiero assertore del tradizionalismo occidentale, Harold Bloom: cfr. il suo *Il canone occidentale. I Libri e le Scuole delle Età* [1994], Milano, Bompiani, 1996, p. 19.

²²¹ Arcangelo Leone de Castris, *L'anima e la classe*, cit., p. 95.

Le soppressioni «politiche» precedenti restituivano intatta all'intellettuale la nuova-eterna delega di coscienza e guida di un indeterminabile e favoloso processo rivoluzionario; quest'ultima, invertendo con sorprendente irresponsabilità teorica e culturale i termini stessi dello sviluppo del pensiero scientifico, scopriva definitivamente la sostanza mitico-letteraria dell'ideologia fortiniana, nobilmente ma invano soccorsa dalle sue metafore teoriche e politiche. Investiva direttamente il *primum* della sua riflessione e cioè il suo terrore religioso per la prassi, per la negazione storica di un privilegio teorico, che, dove resiste e prevarica, rimane borghese a dispetto di ogni travestimento: e cioè il privilegio della cultura, e, al sommo, il privilegio della poesia, della scintilla di futuro che sola può riscattare la necessità del presente, dell'utopia che sola può illuminare il mondo alienato della prassi sociale e opporgli un'escatologia che gli dia un senso e un destino. La storia del comunismo e, in essa, dei conflitti tra il potere politico e gli intellettuali, si configura così come la drammatica storia di «minoranze privilegiate» creatrici e detentrici del verbo rivoluzionario, suscitatrici dell'utopia, fatalmente perseguitate e vinte dalla fredda e burocratica ottusità degli apparati politici, invano sollecitanti attraverso questi ultimi quel mandato di illuminazione e direzione universale della dialettica storica che era l'ineliminabile funzione della loro casta sacerdotale; destinate ora, quando ogni potenzialità dialettica sembra essersi spenta nelle tradizionali forze di classe e dei loro istituti storici, quando ogni spazio di libertà e ogni contraddizione «ideale» si ottundono nella globalità assolutamente negativa del lieviatano neocapitalistico, a risorgere come insegna e coscienza d'una universalità nuova, d'una purezza precategoriale perché idealmente e storicamente prima dell'integrazione, d'una negazione frontale e irriducibile perché assolutamente incondizionata e assolutamente estranea alla società e alla storia²²².

Insomma, in Fortini De Castris riconosce una curvatura culturalistica che di lì a poco avrebbe caratterizzato l'intero percorso del marxismo italiano e occidentale: se è possibile scorgere nel marxismo degli ultimi quarant'anni una svolta in tutto e per tutto "postmoderna", di estremizzazione degli interessi estetico-culturali in un tempo culturalmente ed esteticamente ipertrofico (con la sensazione che dal secondo derivino i primi)²²³. L'interesse

²²² Ivi, pp. 103-104.

²²³ Su questi temi chi scrive si è interrogato in uno studio precedente: Marco Gatto, *Marxismo culturale. Estetica e politica della letteratura nel tardo Occidente*, Macerata, Quodlibet, 2012.

di Fortini per l'organizzazione della cultura, per un'analisi degli strumenti di trasmissione del sapere, non salva il suo approccio, a parere dello studioso pugliese, da una deriva idealistica e utopistica, che emerge allorché all'ipotesi pratico-politica l'intellettuale sostituisce la glorificazione del valore-poesia, o il momento dialettico-pratico della poesia stessa. Senza voler acconsentire al radicalismo di Asor Rosa, in cui momento culturale e momento politico sono due poli che non si incontrano mai, l'uno e l'altro contrassegno di classi sociali diverse, De Castris qui sostiene la tesi per cui la politica, in Fortini, sia sostanzialmente un supplemento della cultura. È per questa ragione che la politica della cultura si riduce alle pratiche di re-invenzione di un compito civile, un «eterno recupero di sé che l'intellettuale tradizionale compie in vista di processi ed eventi cui resta sostanzialmente estraneo», perché appunto «separato» dal resto del mondo e appagato, heideggerianamente, dalla cura della «propria parola»²²⁴. Con l'aggravante che, nel contesto particolare della critica letteraria, lo stesso vocabolario concettuale giustifichi se stesso senza una verifica sociale della sua presenza. E, in effetti, quel che manca al marxismo a cavallo tra anni Sessanta e Settanta è un approfondimento dei propri strumenti – in altri termini: delle tecniche che permettono un'analisi ideologica a tutto campo del testo –, il cui vuoto verrà, di fatto, colmato dallo scientismo strutturalista.

Ora, la mossa discorsiva di De Castris appare importante ai fini del nostro discorso perché legge la difficoltà degli intellettuali di trovare un proprio ruolo nella lotta politica attraverso i sintomi stessi dell'ansia di collocazione sociale: vale a dire, puntando l'attenzione sulla forma acquisita dalla cultura marxista in materia di impegno, «che si può definire come assillata e tumultuosa ricerca di un incontro, ogni volta frustrato, con il movimento operaio», che diventa *non* la ragione della propria battaglia, ma il *mezzo* per un riconoscimento culturale che altrimenti non arriverebbe.

²²⁴ Arcangelo Leone de Castris, *L'anima e la classe*, cit., p. 123.

Questione di frustrazione narcisistica, probabilmente. Sta di fatto che De Castris ne dimostra, a nostro parere perfettamente, le ragioni di insorgenza ideologica, allorché sostiene che utopismo da una parte (Fortini) e operaismo dall'altra (Asor Rosa) rappresentarono «i poli complementari di quella risposta subalterna che sempre il riformismo suscita e con la quale il riformismo tenta di frantumare il fronte politico e ideale dell'opposizione», consistente nell'iniezione di idealismi borghesi – nella forma dell'autonomia culturale, anzitutto – che deviano dalla costruzione lenta di un sapere alternativo capace di incontrare le esigenze della lotta di classe. Merito di De Castris, inoltre, è l'aver messo in evidenza come questo processo di auto-collocazione dell'intellettuale rispondesse a un'apposita instaurazione culturale di concetti ed etichette di pensiero, all'invenzione di un mondo appartato, con un proprio vocabolario, la cui funzione fosse quella di sublimare il mancato incontro tra cultura e politica, e di celare la dipendenza dalla realtà capitalistica: l'attività utopistica e operaistica «restaurava in pieno, con quella negazione indeterminata della “cultura” e con quella concettualizzazione e semplificazione trascendentale della “prassi politica”, una totalità alternativa di netta ed esclusiva qualità culturale»²²⁵.

Alla svalutazione della prassi insita nel pensiero di Fortini corrisponde l'eccessivo peso, pressoché totalizzante, dato all'immediatezza pratico-politica da Asor Rosa. Nel caso di quest'ultimo, De Castris ha buon gioco a mostrarne i *deficit* teorici: se a Fortini non può essere obiettata la mancata considerazione di un legame dialettico tra struttura e sovrastruttura – e la

²²⁵ Ivi, pp. 141 e 143. Annotazione critica, quella di De Castris, che si estende alla specifica attitudine dell'intellettuale, sia esso depositario della tradizione, sia esso convinto della dissoluzione del sapere: «la deprezzata azione culturale non può promuoversi a strategia politica solo per la decisione generosa o suicida dell'intellettuale che si disprezza o assolve, saltando cioè quel lungo e inevitabile processo di critica della propria funzione che lo porti a rivoluzionarsi e a reinventarsi in una funzione consapevolmente politica: a rischio di restare, per quanto formalmente rinnegata e sepolta, sempre identica a se stessa, talmente sopravvissuta e prevaricante da rispuntare poi, nello stesso discorso politico, nei mondi dell'eterna rivendicazione – o salvezza, o categoriale affermazione – dell'autonomia dell'arte e della cultura» (ivi, pp. 144-145).

formazione sociale di questo stesso legame –, la prospettiva di Asor Rosa paga «l'assenza di una visione articolata, e dunque storica, del modo reale di appropriazione e di esistenza sovrastrutturale del capitale»²²⁶, che si espliciterebbe nell'impossibilità di accordare alle pratiche intellettuali un qualche scopo politico:

Ridotto il campo del conflitto sociale a una immediata polarizzazione di entità economiche destinate a uno scontro diretto e fatale di bisogni, non di formazioni storiche ma di schemi ingannevolmente riempiti di ideologie, non di piani egemonici reali (cioè sociali, politici, culturali) ma di modelli archetipici privi di contraddizioni e perciò di storia, la crisi oggettiva della cultura borghese non poteva che apparire come morte della cultura *tout court*: perché l'ideologia era stata sinora – non contraddittoriamente, non dialetticamente – borghese, dominio direttamente e meccanicamente totalitario del capitale, riflesso fotografico della sua falsa coscienza, specchio del reale. Non criticabile perché non riconoscibile come luogo specifico di crisi, la cultura potrà più tardi descriversi ed evocarsi come un lusso o un sogno attraente del passato; per ora, si dovrà soprattutto rifiutarla come uno spazio di mistificazione tanto più rischioso quanto più si pretenda di riconoscere in essa uno specifico del lavoro rivoluzionario²²⁷.

Al suicidio dell'intellettuale, che sembra l'unica soluzione cui conduce il discorso di Asor Rosa, si può opporre un ragionamento (gramsciano) sulla nuova funzione che la cultura potrà assumere:

La morte dell'autonomia dell'intellettuale entro lo spazio culturale tradizionale sollecita l'intellettuale alla vitale richiesta di uno spazio nuovo, che non si definirà culturale, ma che non potrà non essere tuttavia uno spazio entro il quale esercitare una funzione intellettuale. Non sono le parole che contano, ma la qualità storica delle esigenze che anche le parole negative esprimono. E certo la domanda di promozione politica è una domanda sociale quanto quella di promozione culturale, e ambedue sono domande di identificazione che forse rischiano di accettare, e credere eterne, proprio le distinzioni e le autonomie che si crede facilmente di negare: perché forse corretta in senso rivoluzionario

²²⁶ Ivi, pp. 150-151.

²²⁷ Ivi, pp. 151-152.

è solo quella domanda di identificazione che accetti in senso dialettico la propria collocazione oggettiva, e ricerchi in essa, senza complessi di inferiorità, il vero committente del proprio lavoro di classe e i veri canali di una generalizzazione rivoluzionaria che non sia il proprio messaggio personale, generoso ma inevitabilmente letterario²²⁸.

Siamo dunque al paradosso: nel momento in cui si dichiara finita la battaglia culturale, l'unica alternativa reale resta nell'«ambito di un terreno istituzionalmente separato e subalterno», quello della lotta ideologico-letteraria che, senza mediazioni, si fa subito politica. Illusione che non permette di interpretare, anche nel caso dei fenomeni culturali più retrivi, quella domanda sociale che emerge da una particolare congiuntura, ora elisa nel rimando, ancora utopistico, o comunque limitativo-separativo, a una supposta istanza autonomistica di classe. Il risultato è l'accettazione di fatto di un'universalità e di una parzialità autonoma non solo di una porzione sociale – la classe, come opposta al popolo – ma anche della produzione letteraria – solo e soltanto borghese –, per cui sono annullate «le mediazioni storiche e le articolazioni concrete che connettono i processi reali alla dialettica di forme di coscienza che ovviamente si esprime nel lavoro artistico». Paradossale rifiuto dell'interpretazione, quest'ultimo, che in qualche modo fa il paio col nichilismo di fondo che abbiamo già considerato presente in Asor Rosa. Ne esce fuori una prospettiva marxista viziata e distorta, che non assolve un reale discorso di classe né assume la letteratura a strumento di riflessione ed emancipazione. Per concludere:

La verità è che la corretta esigenza di riaprire il discorso critico al di là dei confini talora angusti e troppo immediatamente funzionali nei quali l'aveva costretto l'ideologia del «progressismo» e del «democraticismo» dentro e fuori l'area culturale marxista, la necessità di affrancare il giudizio storico e anche l'analisi politica dal sociologismo volgare e dal determinismo illusoriamente rivoluzionario dei valori positivi e alternativi, in Asor Rosa

²²⁸ Ivi, p. 153.

(in questi saggi particolarmente) si distorce nella istituzionalizzazione teorica d'una risposta più inquieta e problematica, nella fondazione assoluta d'una positivizzazione paradossale del negativo, di una funzionalizzazione politica del disimpegno e dell'interiorità, di una scelta anticontenutistica, antipragmatica, antirealistica per definizione²²⁹.

Ora, merito di De Castris è l'aver collegato l'ideologia dell'autonomia all'emersione di una più generale crisi che riguarda il discorso critico. Cosicché l'avvento della postmodernità – ossia di una svolta storico-sociale che prefigura nuove modalità di conoscenza e nuove forme del sapere – è legato al deteriorarsi di una prospettiva totalizzante e dialettica, cui consegue un oblio sempre più marcato, in materia di critica letteraria e di critica storica (in De Castris, elementi inscindibili), della lezione di Gramsci. Si può dire, restando al ventennio di cui abbiamo discusso, che, attraverso le voci di un marxista operaista come Asor Rosa e di un marxista dialettico ed eterodosso come Fortini, vada profilandosi, malgrado alcune resistenze (De Castris stesso, con la sua rivista «Lavoro critico»), un affievolimento della problematica marxista in campo letterario. Un orizzonte specifico del marxismo, in verità, resiste ancora: il dibattito su Verga, attivo in questi anni, conferma un orientamento comune, seppure aperto alle sollecitazioni provenienti da altri codici interpretativi. E tuttavia, si fa evidente quell'assenza, già propria del marxismo italiano del Dopoguerra, di una riflessione tecnica e ideologica sulla letteratura, sul metodo di lettura, sulle relazioni con la totalità che, effettivamente, ci consegna un vuoto teorico non di poco conto. Sarà appunto l'ideologia dello strutturalismo, non a caso legata a doppio filo a una nozione autoreferenziale di testo letterario, a coprire questo vuoto, liquidando quasi totalmente la prospettiva marxista, nonostante tentativi di integrazione. Quel che emerge è comunque l'oblio di Gramsci e della sua concezione, che si portava dietro, ovviamente, una

²²⁹ Ivi, p. 209.

diversa caratterizzazione delle funzioni sociali della critica e un'idea differente del lavoro intellettuale. Non è forse peregrino pensare che la crisi della critica letteraria e dei suoi statuti inizi proprio, almeno nel nostro Paese, da questa particolare vicenda politica e ideologica, che ne riflette altre, a più livelli. In fondo, come ha scritto ancora De Castris, «un mondo superorganizzato, tanto più carcerario quanto più la sua formazione ha resistito magnificamente ai conflitti che lo minacciavano, capace di piazzare contro i bisogni della collettività non solo gli strumenti di manipolazione del consenso, ma anche le ideologia del caso e della ricomposizione etica del genere umano», un mondo così si fonda anche e soprattutto sul «superamento di ogni gesto critico e di ogni conoscenza della realtà»²³⁰. Questa rinuncia esplicativa, che va a beneficio di un nomadismo senza limiti e senza pretese di orientamento, e in gloria di quel “caos” che, per Gramsci, l'azione intellettuale deve regolare, è l'oggetto del capitolo successivo.

²³⁰ Arcangelo Leone de Castris, *Intellettuali del Novecento tra scienza e coscienza*, Venezia, Marsilio, 2001, p. 50.

CAPITOLO QUARTO

DECADENZA E CONDIZIONE POSTUMA DELLA CRITICA LETTERARIA MARXISTA

Dall'egemonia alla coesistenza

Non è questo il luogo per riflettere su quel fenomeno molto più vasto e generale che va sotto il nome di “crisi del marxismo”, e che certo non investe, a partire dagli anni Settanta, solo la cultura, la critica e i saperi umanistici. Se in Italia esso coincide con l’elaborazione di una filosofia della crisi, con un tentativo, talora entusiastico²³¹, di liberazione di istanze relativistiche fino ad allora sopite e con uno sprofondamento nel tecnicismo, legato al ritorno prepotente delle ottiche scientifiche, in tutto Occidente si assiste al tracollo delle cosiddette “grandi narrazioni” (secondo una nota definizione di Jean-François Lyotard²³²), al decadere dei pensieri forti a beneficio di quell’insieme di saperi fluidi e deboli che sarebbe andato sotto il nome di “postmodernismo”²³³, a un generale sentimento di senescenza del vecchio mondo moderno²³⁴. Nel campo letterario, la crisi della modernità segna l’oblio delle questioni relative all’impegno e alla funzione dell’intellettuale, la manomissione del paradigma che aveva diretto le

²³¹ Ne è un esempio l’antologia *Il pensiero debole*, curata da Pier Aldo Rovatti e Gianni Vattimo, Milano, Bompiani, 1983. Cui potrebbero associarsi i contributi di Vattimo, in particolare *La fine della modernità. Nichilismo ed ermeneutica nella cultura post-moderna*, Milano, Garzanti, 1985 e *La società trasparente*, Milano, Garzanti, 1989.

²³² Jean-François Lyotard, *La condizione postmoderna. Rapporto sul sapere* [1979], Milano, Feltrinelli, 1981.

²³³ Cfr. Fredric Jameson, *Postmodernismo. Ovvero, la logica culturale del tardo capitalismo* [1991], Roma, Fazi, 2007.

²³⁴ Cfr. David Harvey, *La crisi della modernità* [1990], Milano, Il Saggiatore, 1993.

proposte culturali della fase post-resistenziale. Entrano in crisi le nuove avanguardie, la cui integrazione nell'ideologia del libero fluire realizza la profezia di Asor Rosa e Fortini di una loro originaria collusione col mercato. Si passa da un modello di intellettuale deciso a mantenere saldo il legame con la realtà sociale a figure culturali di vario tipo, comunque segnate da una marginalizzazione disciplinare (i cosiddetti "tecnici") o da un'accondiscendenza nei confronti dello *Zeitgeist*, secondo i moduli di una rinuncia al nesso tra sapere e prassi. Il marxismo si ritira nelle università, perde il contrassegno di "filosofia totale" e preferisce l'interrogazione meramente culturale²³⁵. In Italia, si dissolve quella congerie di critici e intellettuali che, pur nelle contraddittorie diversità, si richiamava al pensiero di Marx o a un'ottica materialistica: coloro i quali non scelgono la completa rinuncia alle proprie origini provano a ragionare su una possibile integrazione nel marxismo con altre metodologie (e da questo atteggiamento discenderà quella miriade di micro-saperi che passa oggi sotto il nome di *Cultural Studies*), dando per scontata una possibile coesistenza; altri si ritirano nella storiografia o nell'esercizio filologico; pochi continuano imperterriti a sostenere una prospettiva marxista, restando però imbrigliati nei moduli argomentativi delle loro pregresse esperienze: pensiamo, in particolare, ai critici che avevano sostenuto la battaglia nella neoavanguardia²³⁶. Un panorama frammentato e

²³⁵ Per una storiografia delle mutazioni recenti del marxismo si vedano: Perry Anderson, *Il dibattito nel marxismo occidentale* [1976], Roma-Bari, Laterza, 1977; Göran Therborn, *From Marxism to Post-Marxism?*, London and New York, Verso, 2008. Mi si permetta di rimandare anche al nostro *Marxismo culturale. Estetica e politica della letteratura nel tardo Occidente*, Macerata, Quodlibet, 2012.

²³⁶ È il caso di Gianni Scalia, che ha continuato a ragionare, con contributi di assoluta rilevanza, sul legame tra avanguardia e marxismo. Si vedano i suoi *Signor Capitale e Signora Letteratura (1973-1976)*, Bari, Dedalo, 1980 e *A conti fatti. Avanguardie, marxismi, letteratura*, Padova, Il Poligrafo, 1992. Anche Filippo Bettini rientra nel novero degli intellettuali convinti della bontà di un approccio avanguardistico ai problemi del marxismo e della critica letteraria. Si veda la recente raccolta dei suoi scritti, curata da Marcello Carlino, Francesco Muzzioli e Giorgio Patrizi: *Avanguardia e materialismo. Saggi di teoria e critica letteraria*, Roma, Robin, 2014. L'appena citato Muzzioli è forse, oggi, l'unico teorico attivo su questo versante; ricordiamone almeno due contributi: *L'alternativa letteraria*, Roma,

povero, in cui, ovviamente, resta poco o nulla della lezione di Gramsci. Se in altri paesi d'Occidente il marxismo continua a esistere proprio come metodo “culturalista” di lettura – e, dunque, anche come sistema di lettura dei testi –, in Italia esso scompare anche nel contesto, già di per sé povero, della critica o della teoria letteraria. In tal senso, la polverizzazione delle grandi narrazioni culturali, a beneficio di saperi teoretici forse più liberi ma certamente meno coesi e unitari, trova nel nostro Paese un riscontro incisivo, un terreno fertile per la fermentazione dell'ideologia postmodernista²³⁷.

Nel ricostruire questa disfatta, occorre prendere in esame l'onda d'urto, non certo trascurabile, dello strutturalismo. L'idea di una scientificità della lettura critica e di un'autoreferenzialità dei fattori testuali nasceva dall'imporsi, sullo scenario del pensiero europeo, di una prospettiva anti-umanistica, legata anzitutto alla riflessione francese, comunque ostile, in larga misura, alla visione marxista della realtà e della cultura. Facilmente, pertanto, la tensione verso la scientificità fu letta come un ritorno compensativo del privatismo e della chiusura edonistica (la retorica del piacere del testo, portata avanti, fra gli altri, da Roland Barthes), che presto si sarebbe mutato nel clima di un generale conservatorismo, proprio degli anni Ottanta. La componente ideologica di un rientro a canoni di lettura più accademici, di un recupero della “questione letteraria”, trovò però terreno fertile anche nelle estetiche di quel marxismo maggiormente legato all'idea di una scienza rivoluzionaria e ostile all'umanesimo dialettico: in Italia, la teoria letteraria proveniente dal pensiero di Della Volpe – che nella sua *Critica del gusto* aveva non a caso

Meltemi, 2001 e *Letteratura come produzione*, Napoli, Guida, 2010, da cui emerge il fortissimo legame con l'estetica di Benjamin e Brecht.

²³⁷ Sul postmoderno letterario in Italia esiste una bibliografia non indifferente. Rimandiamo, tuttavia, ai contributi irrinunciabili per un inquadramento storico-critico del problema: Remo Ceserani, *Raccontare il postmoderno*, Torino, Bollati Boringhieri, 1997; Margherita Ganeri, *Postmodernismo*, Milano, Editrice Bibliografica, 1998; Monica Jansen, *Il dibattito sul postmoderno in Italia. In bilico tra dialettica e ambiguità*, Firenze, Cesati, 2002; Matteo Di Gesù, *La Tradizione del Postmoderno. Studi di Letteratura italiana*, Milano, Franco Angeli, 2003.

rivalutato la linguistica di Hjelmslev²³⁸ – beneficiò non poco di tale ritorno al tecnicismo. Un libro importante di Ignazio Ambrogio ne è vivida testimonianza²³⁹.

Lo strutturalismo fu, ovviamente, un fenomeno molto complesso, ma in Italia assunse le forme di un ricognizione conservatrice del “mestiere” di critico, di una creazione di spazi specialistici ovviamente ostili alle filosofie dell’arte che si proponevano funzioni e compiti sociali²⁴⁰. È interessante notare la reazione di un giovane critico marxista dell’epoca, Romano Luperini, che già sul finire degli anni Sessanta si era distinto, lo abbiamo visto, per i suoi contributi al marxismo, alla questione giovanile, alla critica delle posizioni neo-avanguardistiche. È attraverso l’imporsi di un’ottica strutturalistica negli scritti di Giorgio Barberi Squarotti, Cesare Segre, Maria Corti, D’Arco Silvio Avalle, dunque nella critica letteraria d’ispirazione filologica e formale più attiva in Italia, che Luperini legge, da un solitario punto di vista materialistico, l’emersione di un’ideologia nuova e i problemi che essa pone alla critica marxista (o, come egli non manca di sottolineare, alla critica marxista «sedicente tale»)²⁴¹.

L’ipotesi di Luperini è quella di un’integrazione del metodo strutturale nel marxismo. Si tratta, tuttavia, di un’integrazione solo e soltanto *tecnica*, nella misura in cui venga prioritariamente scomposta l’ideologia tecnicistica che è alla base del codice interpretativo strutturalista. Analizzando le posizioni di Barberi Squarotti – che pure riconosce allo strutturalismo una caratura politica, ossia l’assoluta estraneazione del testo dal suo contesto, che rivelerebbe una carica profetico-utopica, un distanziamento dall’esserci che è promessa di futuro –, Luperini vuole arrivare a certificare una sua intuizione critica: nel tentativo, persino utile, di liquidare certe contraddizioni dello

²³⁸ Cfr. Galvano della Volpe, *Critica del gusto*, Milano, Feltrinelli, 1960.

²³⁹ Ignazio Ambrogio, *Ideologia e tecniche letterarie*, Roma, Editori Riuniti, 1971.

²⁴⁰ Cfr., per una ricostruzione storica e ideologica, il fondamentale contributo di Armanda Guiducci, *Dallo zdanovismo allo strutturalismo*, Milano, Feltrinelli, 1967.

²⁴¹ Romano Luperini, *Marxismo e letteratura*, Bari, De Donato, 1971, p. 18.

storicismo italiano di marca democratica – la riconduzione, ad esempio, dei testi a sovrastrutture ideologiche dettate dal momento: l'impegno, il dialogo col popolo, la tematizzazione della Resistenza, ecc. –, lo strutturalismo non fa altro che proporsi come ideologia integrata in un nuovo sistema di valori, fra i quali figura l'opposizione integrale allo storicismo e al marxismo. In tal senso, la prospettiva di una lettura "chiusa" dei testi – che, in qualche modo, fa il paio con le scuole di *close reading* attive nelle università americane sin a partire dal fenomeno del cosiddetto *New Criticism* –, in cui l'elemento extratestuale e sociale non rientra fra gli interessi del critico-analista, diventa, nelle parole di Luperini, «critica alla storia, negazione di una visione globale»,²⁴² antitesi del marxismo. Già Sebastiano Timpanaro, nei suoi lavori sul materialismo, aveva colto nei padri dello strutturalismo, Claude Lévi-Strauss in testa, e nei suoi successori, questa tendenza ideologica a prestarsi a una più generale critica delle posizioni antagonistiche, a pensarsi, cioè, in aderenza al sistema maggioritario di valori²⁴³.

Un campo marxista di opposizione ideologica allo strutturalismo esisteva, pertanto. Ma nelle analisi di Luperini vengono a chiarirsi i nodi centrali di questa opposizione in materia di critica letteraria. Intanto, lo studioso di Lucca scorgeva il profilarsi di una figura di critico del tutto diversa, che poi avrebbe trovato una sua collocazione, un suo "ruolo", nell'avanzata società dei consumi. A differenza dello studioso storicista o del critico militante, l'analista strutturale poneva se stesso su un terreno «ideologicamente neutrale», ambendo a concepire il lavoro diagnostico sul testo come «ricerca "pura"», non condizionata da elemento alcuno, e a fondare la propria azione su un «rigore scientifico» che, su un piano politico, avrebbe salvato la sua lettura da qualsivoglia mercificazione e ne avrebbe

²⁴² Ivi, p. 20.

²⁴³ Cfr. Sebastiano Timpanaro, *Sul materialismo* [1970], Milano, Unicopli, 1997, pp. 105-186. Ma l'analisi di Luperini beneficia anche delle annotazioni raccolta da Massimo Cacciari e Francesco Dal Co in *Lévi-Strauss: strutturalismo e ideologia*, in «Angelus Novus», nn. 9-10, 1966.

certificato il «valore “profetico”», non attuale perché futuro, postero. Il lavoro sul testo va dunque a collocarsi in una zona neutra in cui né il testo né il critico risultano influenzati da altri fattori – una zona franca in cui validare l’approccio scientifico, autonomo da qualsivoglia tentazione “politica”. Proprio la politica sembra rappresentare un elemento deteriore, un disvalore che inficerebbe la purezza del lavoro scientifico. Tant’è che Luperini, rilevando una contraddizione in queste argomentazioni (che sono quelle di Barberi Squarotti, lo ricordiamo), si chiede: «se egli auspica una critica pura, tecnica, scientifica, giustificata solo dal proprio rigore, perché si preoccupa poi di darle una giustificazione di natura etico-politica [...]?».²⁴⁴ «L’impressione – continua Luperini – è che Barberi Squarotti tenda ad una concezione “separata” della critica e della letteratura, rivendicando per loro un’autonomia o, meglio, una zona di immunità che di fatto all’interno di un sistema totalizzante e onnicomprensivo come quello di una società industriale» non può darsi se non secondo i moduli sistemici della divisione capitalistica dei ruoli e delle competenze²⁴⁴.

L’accusa mossa al metodo strutturale si poggia allora sull’idea di un’espulsione della storicità, che garantirebbe al testo letterario (e all’analisi, di riflesso) una parvenza di scientificità. Tralasciando il fatto che non può darsi conoscenza pura, quel che interessa qui notare è che, comunque, per Luperini, la conoscenza strutturale del testo è una solida base di partenza per l’analisi letteraria: vale a dire che per il marxismo si pone il problema non di un’accettazione passiva dell’ideologia strutturalista, né tantomeno di una battaglia di retroguardia fondata sulla sinergia metodologica, quanto di «un’utilizzazione marxista dei vari metodi di ricerca secondo quel punto di vista estraniato» (ovvero distante, eccedente dall’oggetto analizzato) che pure lo strutturalismo sembra incamerare. Purché, ammette Luperini, i risultati “scientifici” dell’analisi strutturale non siano separati dalla contestualità

²⁴⁴ Romano Luperini, *Marxismo e letteratura*, cit., pp. 21, 22 e 23.

storica che li caratterizza; purché, dunque, i precetti analitici vengano utilizzati «*in quanto tecniche*»²⁴⁵, ossia ausili per la comprensione che non possono essere universalizzati, ma che necessitano di un completamento marxista²⁴⁶.

E qui cogliamo un dato che verrà poi a svilupparsi nelle successive prove teoriche di Luperini: la necessità di un momento analitico prioritario all'attività ermeneutica: è indubbio, per il giovane critico marxista, «che il punto di partenza debba essere costituito dall'analisi e anche dalla definizione della descrizione degli elementi portanti dell'opera», cioè delle strutture coerenti di significazione e degli elementi che le compongono. Non solo: è compito del marxista – che in tal caso non può non beneficiare delle scoperte tecniche messe in campo dall'analisi strutturale – considerare dal suo particolare punto di vista, che non è ovviamente parziale, ma teso alla totalità, «le interne modalità di funzionamento di quell'oggetto» testuale, che «devono essere appurate e conosciute così come Marx conosceva le leggi dell'economia», utilizzando le risorse di saperi scientifici, ma convogliandole verso una critica storica e politica. In tal senso, «le tecniche di ricerca del formalismo russo e anche dello strutturalismo possono», proprio in quanto strumenti tecnici che non possono essere risolti in sé, «essere utilizzate non solo per una corretta storia dei generi e delle forme letterarie, ma anche per appurare il significato storico dell'opera letteraria», dal momento che è prerogativa della letteratura organizzare formalmente la realtà²⁴⁷.

È lecito chiedersi se si tratti di sinergia o di integrazione tra metodi. Nell'uno o nell'altro caso, per Leone de Castris si tratterebbe di

²⁴⁵ Ivi, p. 25.

²⁴⁶ Curioso è che, in tutt'altro contesto, ma negli stessi anni, uno studioso americano di teoria letteraria, riconoscendosi nel campo d'azione marxista, formuli la stessa opinione di Luperini, attribuendo al marxismo il ruolo di “metacommentario” che sussume la parzialità di tutti gli altri metodi di lettura (ai quali non occorre rinunciare perché rispondono, comunque, a un desiderio interpretativo che non dev'essere trascurato): cfr. Fredric Jameson, *Metacommentary*, in «PMLA», 1971, vol. 86, n. 1, 1971, pp. 9-18.

²⁴⁷ Ivi, pp. 27 e 80.

un'operazione che sottintende la svalutazione della prassi a beneficio di un lavoro esclusivamente teorico, con alti prezzi da pagare sul piano dell'analisi ideologica – e quel che, in effetti, il critico pugliese contesta al giovane Luperini (pur indicandolo come il marxista più avveduto della sua generazione) è proprio una sorta di fiducia nello scioglimento delle contraddizioni su un terreno solo e soltanto culturale, in virtù del quale l'atto di conoscenza, ovvero l'atto critico, sarebbe inteso non come «un'attività del soggetto in quanto mediatore di oggettività, e quindi atto dialettico, pratico-teorico, ma come il *contenuto* neutrale, oggettivo, cui si sovrappone una *forma* puramente soggettiva e ideale che è il punto di vista critico». Residuo ideologico dell'idealismo, quest'ultimo, che non permetterebbe al critico marxista di pensare l'opera d'arte nella sua organicità con le forme della coscienza e di concepire gramscianamente l'ideologia sia come «falsa coscienza» sia come «effetto di conoscenza»²⁴⁸. In altri termini, Leone de Castris intravede nel lavoro critico di Luperini il presupposto di una distanza ideologica tra l'opera, concepita in sé come nucleo coerente di significazione, e il critico, quale individualità che reca in sé il bagaglio delle proprie conoscenze (anche e soprattutto ideologiche) – distanza che elide il momento necessario – per dirla col lessico di Sartre – della *fusione* dialettica, ovvero della coscienza di un legame inscindibile tra le forme storiche della coscienza conoscitrice e le forme storiche dell'oggetto conosciuto. In caso contrario, il rapporto tra critico e testo assumerebbe le sembianze di un atto conoscitivo astratto, puro, “scientifico”.

Beninteso, Leone de Castris, allo stesso modo, non ci offre gli strumenti teorici per comprendere il “dover-essere” di un atto critico davvero marxista, e la sua operazione si fonda sulla demolizione dei presupposti teorici attivi nelle ermeneutiche materialiste coeve. La critica a Luperini di una riduzione dell'ideologia a falsa coscienza potrebbe, a giusto merito, ricadere su chi la

²⁴⁸ Arcangelo Leone de Castris, *L'anima e la classe*, cit., pp. 259 e 262.

formula. Ma, tornando al problema dello strutturalismo, il critico toscano offre qualche elemento in più sull'elaborazione di un utilizzo marxista delle tecniche formali-strutturalistiche²⁴⁹, attingendo a sollecitazioni che provengono dalla sociologia della letteratura di Lucien Goldmann (come la distinzione tra “struttura coerente” e “struttura significativa”, laddove la prima testimonia un’organicità degli elementi dell’opera e la seconda un’organizzazione di tali elementi in vista di un senso generale e, appunto, coerente). E già da ora s’intende come il vero problema, sollevato dalle indicazioni di Leone de Castris, sia la posizione dialettica del “fuori”, di ciò che è “esterno” all’opera, cioè non riconducibile a una qualche struttura di significazione:

Cogliere il rapporto che passa tra struttura coerente e struttura significativa vuol dire cogliere il significato pieno e storico (il significato di necessità alla storia rimandando) dell’opera d’arte, non già analizzarla deduttivamente producendo dei postulati estetici o da preoccupazione morali o da meccanicistiche applicazioni del causalismo storicistico: per un marxista studiare un’opera dovrebbe essere attività di conoscenza che, muovendo da un punto di vista estraniato rispetto all’opera e alla tradizione e al sistema in cui essa si colloca, scomponga l’oggetto nelle sue varie componenti e lo ponga a confronto con la base reale (socio-economica) da cui nasce, non già per un intendo partigiano (per enuclearne, per es., gli aspetti progressisti che il proletariato dovrebbe far propri ecc.), bensì per l’esigenza demistificatoria che è alla base del materialismo storico e che costituisce essa stessa, nel suo rigore scientifico, uno strumento per la rivoluzione²⁵⁰.

È dunque un lavoro di scomposizione tecnica a rappresentare il primo stadio della conoscenza dell’opera. Lavoro che deve però completarsi attraverso una riconduzione di quegli elementi scomposti a un’unità ideologica, a una struttura di senso che per compiersi ha bisogno dell’esternità, di un confronto con la struttura economica: e tale compimento non rappresenta

²⁴⁹ Già Fortini aveva ragionato sull’uso marxista di altri codici interpretativi, discutendo delle tesi di Cases sulla critica stilistica di Spitzer: cfr. *Verifica dei poteri*, cit., pp. 199 sgg.

²⁵⁰ Romano Luperini, *Marxismo e letteratura*, cit., pp. 28-29.

semplicemente un'esigenza di significazione, ma concorre a costituire quello spettro di necessarie demistificazioni dialettiche che entra in causa allorché si ragiona sul rapporto tra l'opera, l'autore, il suo tempo. Luperini, almeno in questa sede, non arriva a enucleare una teoria dialettica capace di dar conto delle relazioni che intercorrono tra i diversi fattori in gioco. Resta però valida, anzitutto sul piano filosofico, la demolizione del guscio mistico del metodo strutturalista, che, da un lato, risulta incapace, per la mancanza di una considerazione storica dell'oggetto analizzato, «di liberarsi delle proprie aporie di fondo»; dall'altro – ed è quanto accade anche nello strutturalismo marxista di Althusser –, si vede gestito da un'idea metafisica di “struttura”, mai colta nella sua azione strutturante, ma sempre presupposta, alla stregua di un Logos trascendentale che regola la coerenza del testo, e dunque rende ingiustificato il lavoro del critico. Da ciò discende, commenta Luperini, «il carattere tautologico della ricerca strutturalistica»: perché se, da una parte, «è postulata una coerenza (apriori trascendentale), dall'altra ci si limita alla sua descrizione [...], senza entrare nel merito di quella medesima coerenza che, in quanto tale, è un valore, anzi *il valore*, l'unico da accertare». Pertanto, il lavoro del critico consiste solo nel «testimoniare che un'opera d'arte (in quanto tale, struttura coerente) è un'opera d'arte (ha una struttura coerente)». In tal senso, è chiarito quel rapporto tra critico e testo che Leone de Castris aveva eletto a oggetto della sua contestazione: esso «tende ad essere rapporto di assoluto e di valori, che esclude ogni mediazione storica e ogni verifica che presupponga il concreto *fare* di entrambi, dato che ciò che al critico interessa è la pura forma logica del dato», ossia la natura solo e soltanto sincronica del testo (anche quando analizza più opere). Qualcosa di mistico ed esoterico contrassegna questo lavoro di anamnesi della struttura nascosta: il critico, «nel momento che ne mostra le funzioni (i costrutti grammaticali, gli artifici

fonici, la rete dei simboli), compie un'opera di rivelazione», di messa in evidenza del “dio ascoso” del testo, per dirla ancora con Goldmann²⁵¹.

In che modo si realizzi, tuttavia, il completamento marxista delle analisi strutturaliste, fuori da un generico richiamo alla storicità delle forme, è compito teorico non assolto da Luperini nei suoi scritti dei primi anni Sessanta. Scritti che devono essere collocati in una particolare temperie storica e intellettuale: quando, cioè, inizia a essere chiaro il limite di un marxismo fondato su un «astratto postulato morale» (nel caso del populismo post-resistenziale) o sull'«altrettanto astratta fiducia nella mera forza del pensiero negativo» (nel caso della filosofia di Adorno e dei francofortesi), o, ancora, «sull'assiomatica certezza dell'autonomia della classe operaia» (Tronti, Cacciari, Asor Rosa). Cosicché, la proposta politica e teorica di Luperini non va oltre il tentativo di garantire al marxismo una sua sussistenza, una vitalità filosofica che consiste anzitutto nel «compiere un'opera di demistificazione», di «interpretare le esigenze reali di uno sterminato soggetto rivoluzionario», che, per il critico toscano, coincide con l'interesse della classe operaia occidentale, col proletariato mondiale, secondo i dettami di una proiezione internazionalistica che è anche segno di un'apertura verso altri confini e, parallelamente, di una sconfitta nazionale²⁵².

Il percorso teorico di Luperini non può certo riassumersi attraverso la critica dello strutturalismo, ma la fondazione, cui il critico lavora nel successivo ventennio, di una “ermeneutica materialistica” nasce dall'esigenza – in fondo legata alla elaborazione di un lutto politico – di tenere assieme il momento tecnico-comprensivo e il momento dell'interpretazione storico-politica. Nel mezzo si colloca la cosiddetta “crisi della critica”, che negli anni Novanta, grazie a un titolo di Cesare Segre, diventa un tema ossessivo nei dibattiti intellettuali²⁵³; un rinnovato “privatismo” si affaccia sulla scena della

²⁵¹ Ivi, pp. 46, 54, 55 e 57.

²⁵² Ivi, pp. 90 e 91.

²⁵³ Cesare Segre, *Notizie dalla crisi. Dove va la critica letteraria?*, Torino, Einaudi, 1993.

teoria occidentale: nuove riflessioni sulla letteratura mettono in discussione la dimensione pubblica dell'atto critico – la decostruzione alimenta il mito di una scomparsa del testo e di una sua illeggibilità di fondo (è il caso di Stanley Fish o di Paul de Man)²⁵⁴; il marxismo appare come un metodo fra i tanti: un ridimensionamento della sua terminologia è presente in quasi tutti i critici di estrazione marxista. Lo stesso Luperini preferisce ragionare di “materialismo” e sbilancia il discorso sulla pratica dell'interpretazione, accogliendo i frutti della riflessione ermeneutica, e tuttavia ribadendo il primato di una concezione *moderna* della letteratura e della critica, opposta all'egemonia conseguita dalla cosiddetta “svolta linguistica”, che riduce le forme dell'Essere, e anche le forme espressive, a mero linguaggio²⁵⁵. L'«assolutezza» di quest'ultimo, «il suo carattere originario e fondativo, la sua natura ideologica» sono i presupposti della deriva postmoderna, di marca nietzscheano-heideggeriana, che ha eletto la realtà a forma linguistica, e dunque la prassi a mero esercizio di decodificazione semantica²⁵⁶.

Di fronte a una situazione di “pan-linguismo”, che si porta dietro non più solo e soltanto l'assolutezza dell'incontro tecnico fra studioso e testo, ma una più generale rinuncia al senso e a un ragionamento sul testo – cui si correla una crisi evidente dell'argomentazione logica e delle facoltà razionali –, di fronte, cioè, a una manomissione evidente delle prospettive marxiste e materialistiche, Luperini adotta quella strategia di inglobamento critico e demistificante delle nuove ermeneutiche all'interno di un rinnovato codice interpretativo di stampo materialistico, che assegni al critico un ruolo legittimo e uno spazio sociale. In tal senso, la figura-chiave non è più quella del critico che milita per una ragione politica e per un destinatario

²⁵⁴ Cfr. Stanley Fish, *C'è un testo in questa classe? L'interpretazione nella critica letteraria e nell'insegnamento*, Torino, Einaudi, 1980; Paul de Man, *Allegorie della lettura*, Torino, Einaudi, 1997.

²⁵⁵ Da questo punto di vista, il libro più filosoficamente combattivo di Luperini è *L'allegoria del moderno. Saggi sull'allegorismo come forma artistica del moderno e come metodo di conoscenza*, Roma, Editori Riuniti, 1990.

²⁵⁶ Ivi, p. 13.

rivoluzionario, ma quella dell'intellettuale che mira a ricostruire una rinnovata prospettiva sociale, a riabilitare un discorso critico sulla realtà che si schieri, comunque, dalla parte dei più deboli, o che, molto più semplicemente, rimetta in gioco (da qui l'utilizzo del termine "scommessa") gli elementi sociali, alternativi, politici dell'attività critica. Per paradosso, c'è più "gramscismo" in questa posizione di quanto non ve ne sia stato, in forma forse eccessivamente pregiudiziale, negli scritti luperiniani a cavallo tra anni Sessanta e Settanta.

Rifacendosi a Benjamin – ma una figura del genere è già presente, lo abbiamo visto, nei *Quaderni del carcere* –, Luperini considera «il critico come filologo+filosofo», ossia «un intellettuale-filologo, un uomo di cultura vasta e varia, esperto nella conoscenza e nell'analisi delle scritture letterarie, ma anche capace di accostare campi diversi di indagine e di studio». Perché l'atto critico, in quel particolare contesto storico, si configura come congiunzione di un momento commentariale – che «si occupa della scrittura», degli elementi fonici, grammaticali, strutturali del testo: vale a dire l'oggetto della *tecnica* strutturalista di cui Luperini parlava nei primi anni Settanta – e di un momento interpretativo, che «organizza e struttura le reazioni della lettura per enucleare ed elaborare il "contenuto di verità"». Non v'è distinzione, ma legame dialettico tra queste operazioni, perché Luperini subito sottolinea che «in realtà ogni commento postula una qualche interpretazione [...] e ogni interpretazione un commento». Pertanto, l'atto critico consisterà «sempre nell'equilibrio, e nella interazione più o meno realizzata, fra momento filologico e momento ermeneutico». Più nello specifico, è ribadita l'assoluta necessità dell'«attenzione filologica», nel corso del cui esercizio il critico «rinuncia – per quanto può (non è possibile mai, infatti, una rinuncia totale – alle proprie valutazioni e alla manifestazione dello stesso giudizio di valore», in vista di un momento successivo in cui porrà in gioco le sue credenziali ermeneutiche. Ma quello filologico è uno stadio ancillare. Luperini mette in guardia da una sua possibile universalizzazione ideologica, che «prospera

particolarmente nei periodi di crisi della critica» e che consiste nel limitare lo studio del testo alla sua analisi strutturale, spesso secondo un gergo da specialisti e da corporativisti, con l'inevitabile conseguenza di privare «la letteratura di valori, conflittualità, senso sociale». Il momento dell'interpretazione chiarisce, insomma, l'entità di quel correttivo (un tempo, marxista) che permette all'esercizio filologico di non ideologizzarsi: «l'interpretazione è sintetica [laddove il commento è analitico]: mira non solo a *capire* il testo ma a *comprenderlo* come un tutto organico e nella totalità dei suoi rapporti, il modo da definirne il *significato per noi*». Un doppio movimento di collocazione storica contrassegna l'interpretazione: «interpretare un autore o un'opera comporta un atto di comprensione, attraverso il quale, da un lato, li poniamo nella *loro* storia e, dall'altro, li situiamo nella *nostra* storia»; cosicché, l'atto critico è sempre e comunque *militante* perché attualizza l'oggetto, lo valorizza attraverso il giudizio (spostando, così, i riferimenti del canone, sostiene Luperini)²⁵⁷.

E tuttavia, anche l'interpretazione può ideologizzarsi, farsi assoluta. Luperini si sofferma su due casi, che sono certo paradigmatici. Nel primo, «l'ideologia ermeneutica assume una curvatura platonica e mistico-ontologica: la critica è rivelazione di una Verità che s'incarna nel linguaggio, concepito come *primum* ontologico». Siamo di fronte a quella tautologia che Luperini, in fondo, imputava allo strutturalismo, che si pone qui come il diretto antecedente dell'ideologia ermeneutica: se l'Essere è Linguaggio, la pratica critica consiste nel riscoprire questa identità, che è data di per sé come valida in ragione della sua natura di postulato inverificabile. Ne discende «il carattere sacerdotale della critica», che esalta «il momento della lettura come ascesi individuale e atto meramente esistenziale e/o religioso e facendo coincidere con esso l'interpretazione critica», ora spogliata di qualsivoglia verifica sociale. Nel secondo caso, abbiamo a che fare con una «curvatura

²⁵⁷ Idem, *Il dialogo e il conflitto. Per un'ermeneutica materialistica*, Roma-Bari, Laterza, 1999, pp. 19, 20, 21, 23, 24, 25 e 26.

decostruzionista e nichilista», in cui è il senso stesso a essere abolito: dal momento che non esistono fatti verificabili, «le interpretazioni sono tutte individuali, private, condannate all'incomprensione reciproca e isolate nella loro insuperabile limitatezza». Il vero oggetto di queste interpretazioni è la rincorsa al Nulla, a una forma di «indecidibilità dei significati»²⁵⁸.

Eppure, dall'ermeneutica la prospettiva materialistica di Luperini attinge non poco; così pure dalla tradizione dello strutturalismo, colta nell'esercizio del commento. In che modo, pertanto, l'ermeneutica materialistica aggira o demolisce le ideologie che ingloba? Intanto, un riduzionismo politico sembra prefigurarsi: la finalità della critica appare quella di incidere su una comunità di lettori, di modificare la percezione della letteratura e, attraverso la valorizzazione di un repertorio testuale, rendere mobile il canone acquisito della tradizione. Si tratta di obiettivi *interni* a una cultura del testo, direbbe Leone de Castris. L'egemonia si riduce a una battaglia fra posizioni critiche, seppure colte in una prospettiva che esalta la storicità delle forme. E, del resto, il compito di Luperini pare sia quello – in qualche modo, postumo, dopo la fine dell'umanesimo e dei desideri rivoluzionari – di prefigurare l'esistenza di «una comunità di interpretanti e di dialoganti che da una singola istituzione si estenda alla nazione e, più oltre, al genere umano nel suo complesso»²⁵⁹. (Se in Asor Rosa la fine del marxismo coincideva con un ritiro nell'attività storiografica, non senza l'impeto occasionale della militanza politica, in Luperini l'impegno si sposta sulla valorizzazione della scuola come luogo di possibile resistenza e del docente di Lettere come nuovo soggetto-intellettuale in grado di restituire al sapere una funzione civile)²⁶⁰.

Si noti lo slittamento terminologico: da “marxismo” si passa a “materialismo”; da “classe” si passa a “comunità”. L'impegno del critico non risiede più nella militanza, ma nella ricostruzione di una possibilità

²⁵⁸ Ivi, pp. 28 e 29.

²⁵⁹ Ivi, p. 43.

²⁶⁰ Cfr. a tal proposito Idem, *Il professore come intellettuale. La riforma della scuola e l'insegnamento della letteratura*, Lecce, Manni, 1998.

umanistica. Una certa salvaguardia del compito dell'intellettuale impone che la critica si muova in una prospettiva sia nazionale che internazionale: da un lato, la specificità di un lavoro che può compiersi attraverso la propria identità linguistica e la conoscenza diretta di situazioni materiali e politiche; dall'altro, il necessario rimando – come nel caso della battaglia per l'allargamento del canone – a un'ottica sovranazionale, in chiave goethiana-auerbachiana, che guarda alla cosiddetta *Weltliteratur*. La necessità di un'attenzione ai problemi nazionali (che certo rimanda a Gramsci, ma ancor più a De Sanctis) si incontra con l'insopprimibile bisogno di fare i conti con la globalizzazione delle forme letterarie e dei saperi (e abbiamo visto come Luperini sia stato sensibile a un allargamento degli orizzonti critico-politici su scala mondiale). E tuttavia, con un tono disilluso, nelle ultime prove saggistiche del critico toscano questa dialettica sembra cedere il passo alla convinzione che non sia più possibile, in tempi di tracollo totale della modernità e dell'umanesimo, un discorso critico. L'ammissione di una sconfitta culturale e politica da parte di uno degli ultimi maestri della critica letteraria, e di uno degli ultimi sostenitori di una prospettiva materialistica, rappresenta la conferma di un decadimento pressoché totale non già del marxismo, quanto di un sapere critico socialmente spendibile:

In Italia fra anni Trenta e anni Sessanta del Novecento grandi critici hanno preso a riferimento comunità più o meno ristrette, più o meno ampie: Contini, per esempio, ha parlato perlopiù a nome di una cerchia di specialisti, anche se – come mostra la *Letteratura dell'Italia unita* – si è rivolto anche al mondo della scuola e ha cercato di affermare un certo canone nazionale. Debenedetti si è indirizzato invece a una comunità più vasta, a un pubblico più vario, e ha sempre tenuto presente un canone europeo e un orizzonte culturale occidentale (giacché nelle opere gli interessa cogliere, come ebbe a dire, il profilo dell'uomo d'Occidente). Entrambi comunque presuppongono un pubblico colto e una società civile che oggi non esistono più. La crisi della critica di cui si parla da tempo trova qui una delle sue ragioni. È venuto meno un pubblico che non sia coatto o istituzionale (chiuso cioè entro la riserva indiana degli apparati educativi, dalla scuola media all'università), e nel contempo è collassata anche una prospettiva culturale ed etico-politica

di tipo esclusivamente nazionale. Insomma si è dissolta per la critica qualunque possibilità di un mandato sociale. L'io del critico ha perciò difficoltà a riconoscersi in un qualunque "noi". A differenza di De Sanctis, il critico letterario di oggi non si può riconoscere in una classe particolare e stenta a individuare un orizzonte universale cui riferirsi²⁶¹.

La chiusura delle possibilità critiche corrisponde a una scomparsa del destinatario collettivo. Se per Luperini ciò prefigura, pur con incertezza, la nascita di un nuovo tipo di intellettuale, di un'antropologia del tutto differente, che lo avvicina più al «lavoratore della conoscenza» che al critico militante della modernità, e che lo costringe a configurarsi (secondo un lessico preso in prestito da Edward W. Said) «come un *outsider*, un dilettante, un emarginato, un esiliato, un uomo di confine», è anche vero che l'intersecarsi dei saperi, dovuto alla nascita di prospettive teoriche frammentarie, sorte dalle rovine del marxismo, produce una moltiplicazione degli approcci critici, in cui viene mantenuta in vita una qualche forma di opposizione. Si tratta di un fenomeno, quest'ultimo, che sorge dalla de-totalizzazione del marxismo, dalla sua scomparsa come orizzonte di senso, dalla sua polverizzazione in un generico discorso teoretico di opposizione, sovente nato all'incrocio di più saperi (critica letteraria, psicoanalisi, studi di genere, sociologia degli intellettuali, e via dicendo). Già a partire dagli anni Ottanta, critici originariamente sensibili alla lezione del marxismo hanno preferito battere altre strade, puntando, in taluni casi, su sinergie metodologiche (è il caso della sociologia della letteratura e di critici come Giancarlo Ferretti e Vittorio Spinazzola) o su integrazioni e accostamenti (caute dosi di marxismo sono presenti anche nel lavoro teorico di Francesco Orlando); altri critici, provenendo dalle scuole del marxismo critico, non hanno manifestato interesse per un approfondimento teorico, e, pur restando fedeli a un'ottica genericamente marxista, hanno preferito toni più dimessi (è il caso di Umberto Carpi o di Giancarlo Mazzacurati). In tempi recenti, la

²⁶¹ Idem, *Tramonto e resistenza della critica*, Macerata, Quodlibet, 2013, pp. 72-73.

vicenda dei *Cultural Studies*, e della loro relativa fortuna anche nel nostro Paese, riflette questa particolare congiuntura e, pur con i limiti evidenziati da più fronti, rischia di imporsi come l'unico contesto in cui la lezione di pensatori come Gramsci viene inaspettatamente rielaborata e ripresentata²⁶². Del resto, se escludiamo il lavoro di poche riviste – fra cui spiccano «Allegoria», diretta appunto da Luperini, e «L'ospite ingrato», di ispirazione fortiniana, diretta dagli animatori del Centro Studi “Franco Fortini di Siena, fra cui Luca Lenzini –, e la riflessione di pochi critici e teorici (il già citato Muzzioli, che continua a ragionare sul nesso “avanguardia e materialismo”; Mario Domenichelli, che innesta una tensione marxista sull'interesse per la comparatistica e la tematologia; e, come indica Luperini in un suo recente bilancio, i più giovani Pietro Cataldi, Emanuele Zinato, Margherita Ganeri, attenti al dibattito metodologico internazionale e al destino della prospettiva materialistica; e ancora, fra i pochi ad approfondire l'eredità gramsciana, Bartolo Anglani e Pasquale Voza)²⁶³, ben poco resta del marxismo nella critica letteraria italiana contemporanea, al di là del semplice riferimento bibliografico obbligato. Piuttosto, sembra essere diffusa, ma in piccole dosi e in sparuti casi, un'attitudine a far reagire il discorso critico con quello sociale e politico, specie nel caso della critica cosiddetta militante (anch'essa in via d'estinzione). Da questo punto di vista, l'ideologia di un'autonomia culturale, quale esito di un lavoro intellettuale ridimensionato dal mansionario della divisione capitalistica delle competenze, sembra essersi mutata in un dato di fatto incontrovertibile.

²⁶² Per un'introduzione alla presenza dei *Cultural Studies* nel contesto italiano ed europeo, si veda Christina Lutter e Markus Reisenleitner, *Cultural Studies. Un'introduzione*, a cura di Michele Cometa, Milano, Bruno Mondadori, 2004. Per un orientamento sul *revival* di Gramsci nelle teorie culturali più recenti, si veda, invece, Giuseppe Vacca, Paolo Capuzzo e Giancarlo Schirru (a cura di), *Studi gramsciani nel mondo. Gli studi culturali*, Bologna, il Mulino, 2008.

²⁶³ Cfr. Romano Luperini, *La teoria letteraria marxista e materialista negli anni della sua crisi*, in «Moderna», numero monografico su *Materialismo e letteratura*, a cura di Romano Luperini e Nicolò Pasero, anno X, n. 1, 2008, pp. 135-140.

Tocca però riferirsi ancora a Leone de Castris per meglio comprendere il senso del profondo radicamento dell'autonomia letteraria nel percorso del marxismo italiano. Perché è il critico pugliese ad aver connesso la crisi del senso storico, e dunque il venir meno di un'autocoscienza politica degli intellettuali, al dispiegarsi dello specialismo, non tanto nei termini di una regolata ripartizione disciplinare, quanto di un'attitudine a concepire il lavoro culturale nella micro-storia della propria appartenenza settoriale. Ne è conseguenza «una disposizione scarsamente problematica»²⁶⁴ alla critica del proprio auto-collocarsi sullo scacchiere culturale (tema, come sappiamo, di ascendenza gramsciana), che ha reso naturale – una sorta di automatismo della coscienza – l'autonomizzarsi dell'intellettuale entro contesti specialistici artefatti. All'autonomia delle attività intellettuali corrisponde, per Leone de Castris, una crisi del senso storico, che si esplicita anzitutto nelle forme di un'ideologia particolare: quella della *separazione*. Ma il reale problema consiste nel dato storico che vede tale ideologia della separatezza e dell'autonomia della cultura dispiegarsi in un contesto globalizzato che proprio alla cultura attribuisce, attraverso lo slargarsi delle sue determinazioni concettuali, un ruolo di primaria importanza: l'estetizzazione della vita quotidiana, la presenza permanente dell'apparato di produzione culturale, l'importanza accordata alla forma come presentabilità sociale – si tratta di fattori che mettono a tema l'importanza assoluta dell'espressività culturale nella vita del tardo capitalismo, e che ne riflettono la dipendenza sistemica. Se la cultura è diventata, hegelianamente, una seconda natura, lo si deve, a parere di Leone de Castris, all'annichilimento di un senso storico nell'alveo del giudizio critico:

²⁶⁴ Arcangelo Leone de Castris, *Intellettuali del Novecento tra scienza e coscienza*, Venezia, Marsilio, 2001, p. 9.

In ogni caso chi teorizza oggi o difende senza sostegno di prove l'autonomia *tout court* della cultura (o dei valori che ne sono stati pilastri), sceglie di riprodurre l'arroganza di un pregiudizio, e di parlare di cosa diversa dalla natura sociale dei fatti storici: invoca un metro di giudizio altro dalla conoscenza reale, e cioè nasconde la storicità delle forme attraverso un pregiudizio che è una operazione inverificabile che usa i suoi oggetti come mere occasioni di epifania di un Assoluto. E così finisce col comportarsi anche chi misura le opere del passato con l'ausilio di categorie metaforiche (realismo, avanguardia, ecc.), che altro non sono se non apriori ideologici della stessa qualità dei valori assoluti, autonomia solo meno vistose, recuperi di qualità che contraddice la storicità perché è valutata a prescindere dalla sua condizione: sono forme di attualizzazione della eternità di un modello, in tanto possibili in quanto resiste anche inconsapevolmente l'idea metastorica della «creazione», in quanto cioè si immagina che ci siano stati nei modi di produzione intellettuale alcuni momenti di eccezione e di sospensione delle condizioni storiche della produzione, e che occorre recuperarli per l'oggi come modelli necessari e formativi²⁶⁵.

Pertanto, il rischio di un'assuefazione a concetti astorici e assoluti rappresenta un ostacolo reale al possibile dispiegarsi di una coscienza storica della pratica critica e della produzione intellettuale. Per Leone de Castris, è la natura del marxismo novecentesco, sbilanciato sull'estetica e sulla critica della cultura, ad aver favorito, in qualche modo, questo processo di subordinazione a una cognizione aprioristica e idealistica degli oggetti culturali. Investendo le sue energie su una riflessione che ponesse in stretta dipendenza la costruzione di una coscienza culturalmente avveduta con il riscatto dalla prassi alienata della classe operaia, e dunque postulando che l'una non potesse essere vista in correlazione paritaria con l'altra, il marxismo novecentesco – parimenti quello di Lukács e quello, poniamo, di Della Volpe – hanno in realtà rappresentato un esempio dell'avvenuta separazione tra cultura e politica, cercando «di rifondare in ambito materialistico il primato idealistico della creazione e per essa della coscienza intellettuale, e cioè di

²⁶⁵ Ivi, pp. 27-28.

recuperare il ruolo fondamentale della teoria in quanto *distinta per natura* dalla materialità del conflitto sociale, e tuttavia in quanto tale destinata a fornirgli modelli di organizzazione e di coscienza politica»²⁶⁶.

Il fatto che la teoria marxista sia stata vittima, in qualche modo, di se stessa dipende dal progressivo perdersi di quella sensibilità storico-dinamica che permette una corretta articolazione dialettica del nesso “teoria-prassi”. La capacità argomentativa di Leone de Castris, in queste pagine, è encomiabile, e probabilmente non ha pari in Italia, almeno nel contesto marxista degli ultimi anni: in una condizione particolare come quella postmoderna, in cui occorre ricostruire i nessi che legano ideologicamente l'autonomia, la cultura, la separatezza degli intellettuali, la naturalizzazione di certe forme storiche, può verificarsi che «la storia oggettiva degli intellettuali» si ponga come «serie di eventi la cui storicità non è possibile cogliere con gli strumenti “inquinati” della loro autostoricizzazione». E tale storicità, in un lavoro di demistificazione delle universalizzazioni e delle “naturalizzazioni” di concetti altrimenti pensabili come storici, va recuperata non certo nello specialismo o nell'autoreferenzialità di una teoria che non si pone il problema di una sua dialettica con la prassi, quanto piuttosto «in un'area molto più vasta dell'esperienza storica [...]: non già in ossequio ad una completezza quantitativa e ad uno scrupolo filologico, ma perché sia possibile cogliere e liberare tutta quella realtà dal campo storico che è stata nascosta e deformata dai rapporti preconcetti e separanti tra cultura e politica, tra pensiero e pratica sociale, tra il protagonismo indiscutibile del pensiero estetico-letterario del primo Novecento e gli sviluppi ideologici di cui esso è stato sorprendentemente la matrice e il durevole supporto teorico»²⁶⁷. Vale a dire che il compito di un marxismo rinnovato, di fronte all'egemonizzarsi di strutture di pensiero, spesso autoimposte, che ne convalidano la resa sul piano politico, dovrà essere quello di ricomporre la sua stessa fondazione

²⁶⁶ Ivi, p. 29.

²⁶⁷ Ivi, pp. 31 e 32.

cercando di liberarla da qualsivoglia espulsione della storia, da qualsivoglia tentazione autonomistica e separativa:

Come tratto storicamente distintivo del fare culturale, l'autonomia ha dominato gli sviluppi e la varietà della cultura novecentesca fino a noi: e, al di là delle sue gradazioni teoriche, è diventata sempre più un luogo comunque irrinunciabile nella mentalità generale, e in particolare tra gli intellettuali di ogni livello nei luoghi più vari della società. È diventata un valore automatico, resistentissimo. Autonomia della ricerca, autonomia del sapere, della scienza, della politica, e conseguentemente autonomia degli intellettuali, in quanto produttori e destinatari di queste attività. Il problema si fa ardo quando alla fine ci si chiede: ma autonomia da che cosa? Perché, se non si chiarisce questa individuazione essenziale, allora il concetto di autonomia finisce col porsi nella stessa condizione ambigua in cui si pone di solito il concetto di libertà: diventa uno *slogan* ideologico che ha già nascosto, o annullato, il suo referente dialettico, come la sostanza assoluta dell'idea di libertà quando non si riferisce più a un processo di liberazione. La libertà diventa liberale quando il mondo borghese, già liberato nei confronti dell'assolutismo feudale, si autonomizza dall'ideale già connaturale dell'uguaglianza. L'autonomia della cultura, che fu la grande frontiera del sapere moderno, lo spazio critico della sua crescita contro il sapere oppressivo della gerarchi e delle regole, perde il suo referente dialettico e si fa sistema autosufficiente, riassorbe in una nuova assolutezza il sapere dei dotti, si autonomizza dai bisogni conoscitivi che crescono nella zona «pratica» della società, dall'orizzonte della materialità che sembra mettere in discussione la proprietà dei mezzi di produzione e dei fondamenti ideali della «organicità» intellettuale²⁶⁸.

Per Leone de Castris, dunque, appare chiaro che nel complesso ideologico della postmodernità l'autonomia diventi altro rispetto alla sua originaria funzione sovversiva. In un tempo caratterizzato dallo svuotamento delle forme storiche e dall'allontanamento preventivo di qualsivoglia forma di storicità, il critico – anche quello marxista – rischia di essere *gestito* da un processo generale che prevede «la dislocazione di un ceto pensante [...] dentro l'orizzonte produttivo di una soggettività collettiva». In tal senso, le

²⁶⁸ Ivi, p. 35.

indicazioni correttive non possono andare oltre il mero recupero di un'autocoscienza storica dell'agire critico e del proprio collocarsi come intellettuali – azione da cui conseguono le elaborazioni teoriche e metodologiche. Ecco perché Leone de Castris sembra proporre una forma aggiornata di “contestualismo” nella lettura dei testi. «La critica dell'autonomia dovrebbe svolgersi – sostiene l'intellettuale pugliese – dal prendere atto concretamente che il significato di un'opera letteraria [...] sta nel rapporto con il suo contesto: un rapporto tutto aperto all'analisi, non determinabile in un modello costante, ma senza del quale non si è mai data la condizione del produrre e del comunicare»: ciò a dire che anche l'usuale relazione “testo-contesto” rientra nel novero di quelle “naturalizzazioni” da demistificare. L'operazione di riabilitazione del contesto ha comunque una funzione anti-idealistica. Quel che viene a imporsi, nell'orizzonte postmoderno di un'autonomia dell'arte, di una specificità del valore-arte e di una dislocazione della cultura entro l'apparato produttivo (che corrisponde, abbiamo detto, a una sua estensione in tutto l'arco delle attività umane), è una rinnovata concezione metafisica del fare artistico e del giudizio critico, che riduce il significato dell'opera a una sua costitutività solo e soltanto linguistica, secondo i dettami del «determinismo misterioso e verticale di un Valore», dell'«atto assoluto della espressività senza referente». Il punto, continua Leone de Castris, è che a rendere significativo un testo «non può essere, evidentemente, un atto privo per natura di significati, *non può essere che ciò che in esso è significato*: non il contenuto (che è un'astrazione per separazione), ma un rapporto, l'individualità di una relazione, la forma espressiva di una condizione». Ecco che forse viene a chiarirsi la consistenza dialettica di tale contenutismo decastrisiano: l'atto di comprensione ha come oggetto quella particolare condizione relazionale che investe l'atto di significazione, al di là dell'usuale rapporto tra contenuto e forma (che

produce fraintendimenti a partire dallo sbilanciamento su un polo o su un altro²⁶⁹.

Come non si è mai prodotto un testo fuori di un contesto, così non è comprensibile un testo al di fuori dei rapporti di contestualità segnati nella sua forma. Questo vuol dire, credo, che il contesto di un'opera sta nel testo come una *relazione costitutiva di significato*, una garanzia strutturale della sua forma: e non già nel senso che un'opera «riflette» il suo contesto storico, lo rispecchia immediatamente o selettivamente (Bennett). Si tratta di un rapporto mediato nella sua oggettività. La realtà presente nell'opera non è mai stata la realtà «oggettiva», il processo storico *tout court* nella sua indeterminatezza e generalità, ma la realtà di un rapporto ideologico, di una «visione» che è stata di fatto un uso e una determinazione soggettiva della complessività di un processo storico reale. All'assioma secondo il quale l'arte conosce il mondo, o alla sua versione compromissoria secondo cui l'arte ci fa conoscere il mondo «meglio» che altre forme intellettuali, penso si possa opporre la constatazione che un'opera letteraria, non diversamente da altre operazioni intellettuali, ci fa conoscere quella specifica realtà che è la realtà comunicata dal suo produttore, e cioè esprime una determinazione della realtà funzionale alla condizione e alla spinta operativa del produttore, al suo bisogno di comunicare, alle mediazioni culturali, alla prospettiva ideale e allo spessore morale dell'operazione: che non è un fatto di per sé prevalentemente conoscitivo, ma pratico, propositivo, un intervento, un fare, uno sperimentare, con strumenti ideali²⁷⁰.

Siamo alle prese con una teoria del testo che presuppone una modalità differente di analisi ideologica: in gioco è la relazione tra testo e contesto nel solco della formabilità del testo stesso. Vale a dire che la Storia è una funzione insopprimibile del testo stesso: e, vagamente, questa idea ricorda quella di Jameson di un inconscio politico strutturale e consustanziale al testo²⁷¹. Ciò permette di innescare una polemica con lo specialismo di matrice strutturalistica e formale, che ormai sembra essersi collocato – vedi

²⁶⁹ Ivi, pp. 36 e 36-37.

²⁷⁰ Ivi, p. 37.

²⁷¹ Fredric Jameson, *L'inconscio politico. La narrazione come atto socialmente simbolico* [1981], Milano, Garzanti, 1990.

Luperini – in una posizione di imprescindibilità tecnica. Al contrario, sostiene Leone de Castris, non può esistere una “specialità” tecnica: se la Storia è elemento imprescindibile della relazione testuale (e se il testo è relazione dinamica), la «specificità» del testo «è un fatto storico, [...] una distinzione che si è costituita storicamente, si è formata dentro un contesto, ne è un modo d’essere». L’idea di un’integrazione tra commento e interpretazione è qui superata nel suo collocarsi in una dimensione differente dell’atto critico, che elegge non la lettera materiale del testo e le sue significazioni a oggetto dell’atto critico, ma la relazione che viene a crearsi tra le significazione e la loro imprescindibile datazione storica. Da questo punto di vista, Leone de Castris può affermare che «la conoscenza storica comporta necessariamente la critica della conoscenza specialistica». Viceversa, il trionfo dello specialismo, nelle sue molteplici accezioni, implica la «destorificazione» come «condizione necessario [...] per una funzione intellettuale disposta persino a diventare un inventario delle diversità dell’esistente pur di sentirsi finalmente ricollocata in uno spazio protetto di autonomia»²⁷².

Resta da chiedersi se questo invito a una storicizzazione radicale dell’oggetto letterario sia l’ultimo sussulto di una teoria marxista della letteratura e di una critica letteraria che sappia dirsi anche politica. Certamente, la diagnosi di Leone de Castris di una sostanziale egemonia dell’autonomia, dietro cui si celerebbe un dominio molto più generale delle forme tradizionali dell’idealismo, la dice lunga sul progressismo allontanamento, durato quasi un ottantennio, dalla prospettiva di Gramsci, che è poi l’oggetto di questo lavoro. Quell’antidoto teorico-politico pensato dall’intellettuale sardo, che poneva un problema di senso alla critica letteraria e alle funzioni sociali dell’estetica, aveva gettato le basi per un’elaborazione possibile. La riflessione della critica italiana sui suoi statuti non ha saputo adeguatamente interpretarlo. Se, da un lato, gli intellettuali più vicini al Pci o

²⁷² Arcangelo Leone de Castris, *Intellettuali del Novecento*, cit., pp. 40 e 47.

comunque idealmente legati a una prospettiva marxista hanno battuto strade diverse, dettate, in taluni casi, da una contingenza politica generazionale, e comunque poi rilevatesi attigue a un orizzonte di senso antimarxista e antistorico (è il caso dell'operaismo, mutatosi in una vera e propria ideologia, oggi persino maggioritaria negli ambienti culturali del marxismo italiano), dall'altro, non può dirsi vi sia stata, nel nostro Paese, una produzione teorica in grado di elevarsi a filosofia cosciente dell'operatività critica. Non è casuale che altri ambiti del sapere e della conoscenza, cui però corrispondono visioni generali dell'uomo e della Storia, come nel caso della psicoanalisi, abbiano trovato, almeno sul versante teorico, una possibilità di elaborazione concettuale coerente e innovativa: è il caso di Francesco Orlando e del suo tentativo di fondare una teoria letteraria freudiana, beneficiando delle scoperte più recenti della linguistica e del marxismo stesso²⁷³. A quest'ultimo non è toccata, invece, una possibile verifica teorica, una proposta concettuale organica. Le ricadute sulla ricerca della critica letteraria sono, del resto, evidenti. L'idea di leggere la piccola storia del marxismo critico-letterario italiano attraverso la categoria dell'autonomia (che è poi un'omologia di quell'auto-collocarsi degli intellettuali sulla tavola imbandita delle posizioni culturali) probabilmente lascia emergere questa particolare negatività: un *deficit* teorico che ha condotto a un disorientamento intellettuale, di cui la crisi della critica e la difficoltà di ritrovare una funzione politica ne sono una chiara ed evidente manifestazione.

²⁷³ Si veda almeno Francesco Orlando, *Per una teoria freudiana della letteratura*, Torino, Einaudi, 1992³.

BIBLIOGRAFIA

Aa.Vv., *Studi gramsciani. Atti del convegno tenuto a Roma nei giorni 11-13 gennaio 1958*, a cura dell'Istituto Antonio Gramsci, Roma, Editori Riuniti, 1958

Aa.Vv., *Gramsci e la cultura contemporanea*, Roma, Editori Riuniti, 1969, 2 voll.

Aa.Vv., *“Uomini usciti di pianto in ragione”. Saggi su Franco Fortini*, Roma, Manifestolibri, 1996

Mario Alicata, *Una linea per l'unità degli intellettuali progressivi*, in «Rinascita», anno IX, 1948, pp. 452-454

Idem, *Scritti letterari*, Milano, Il Saggiatore, 1968

Ignazio Ambrogio, *Ideologia e tecniche letterarie*, Roma, Editori Riuniti, 1971

Perry Anderson, *Il dibattito nel marxismo occidentale* [1976], Roma-Bari, Laterza, 1977

Bartolo Anglani, *Egemonia e poesia. Gramsci: l'arte e la letteratura*, Lecce, Manni, 1999

Idem, *Solitudine di Gramsci. Politica e poetica del carcere*, Roma, Donzelli, 2007

Gigliola Asaro Mazzola, *Gramsci fuori dal mito*, Roma, Armando, 1980

Alberto Asor Rosa, *Scrittori e popolo. Il populismo nella letteratura italiana contemporanea* [1965], Roma, Savelli, 1976⁷

Idem, *Intellettuali e classe operaia. Saggi sulle forme di uno storico conflitto e di una possibile alleanza*, Firenze, La Nuova Italia, 1973

Fuori dall'Occidente. Ovvero, Ragionamento sull'«Apocalissi», Torino, Einaudi, 1992

Idem, *La sinistra alla prova. Considerazioni sul ventennio 1976-1996*, Torino, Einaudi, 1996

Idem, *Un altro Novecento*, Firenze, La Nuova Italia, 1999

Idem, *Le armi della critica. Scritti e saggi degli anni ruggenti (1960-1970)*, Torino, Einaudi, 2011

Nicola Badaloni, *Il marxismo di Gramsci. Dal mito alla ricomposizione politica*, Torino, Einaudi, 1975

Daniele Balicco, *Non parlo a tutti. Franco Fortini intellettuale politico*, Roma, Manifestolibri, 2006

Giorgio Baratta, *Antonio Gramsci in contrappunto. Dialoghi col presente*, Roma, Carocci, 2007

Luigi Bernardi, *Letteratura e rivoluzione in Gramsci*, Pisa, Editrice Tecnico Scientifica, 1973

Filippo Bettini, *Avanguardia e materialismo. Saggi di teoria e critica letteraria*, a cura di Marcello Carlino, Francesco Muzzioli e Giorgio Patrizi, Roma, Robin, 2014

Filippo Bettini e Mirko Bevilacqua (a cura di), *Marxismo e critica letteraria*, Roma, Editori Riuniti, 1975

Walter Binni, *La disperata tensione. Scritti politici (1934-1997)*, a cura di Lanfranco Binni, Firenze, Il Ponte, 2011

Harold Bloom, *Il canone occidentale. I Libri e le Scuole delle Età* [1994], Milano, Bompiani, 1996,

Norberto Bobbio, *Politica e cultura*, Torino, Einaudi, 1955

Massimo Cacciari e Francesco Dal Co in *Lévi-Strauss: strutturalismo e ideologia*, in «Angelus Novus», nn. 9-10, 1966

Valerio Calzolaio (a cura di), *Gramsci e la modernità. Letteratura e politica tra Ottocento e Novecento*, Napoli, Cuen, 1991

Alberto Caracciolo e Gianni Scalia (a cura di), *La città futura. Saggi sulla figura e il pensiero di Antonio Gramsci*, Milano, Feltrinelli, 1959

- Remo Ceserani, *Raccontare il postmoderno*, Torino, Bollati Boringhieri, 1997
- Nicola Chiaromonte, *Silenzio e parole. Scritti filosofici e letterari*, Milano, Rizzoli, 1978
- Lucio Colletti, *Tramonto dell'ideologia*, Roma-Bari, Laterza, 1980
- Idem, *Intervista politico-filosofica*, Roma-Bari, Laterza, 1981
- Cristina Corradi, *Storia dei marxismi in Italia*, Roma, Manifestolibri, 2007
- Fausto Curi, *Ordine e disordine*, Milano, Feltrinelli, 1965
- Paul de Man, *Allegorie della lettura*, Torino, Einaudi, 1997
- Galvano della Volpe, *Critica del gusto*, Milano, Feltrinelli, 1960.
- Francesco De Sanctis, *Saggi sul realismo*, a cura di Stefano Giovannuzzi, Milano, Mursia, 1990
- Matteo Di Gesù, *La Tradizione del Postmoderno. Studi di Letteratura italiana*, Milano, Franco Angeli, 2003
- Lea Durante e Pasquale Voza (a cura di), *La prosa del comunismo critico. Labriola e Gramsci*, Bari, Palomar, 2006
- Lea Durante e Guido Liguori (a cura di), *Domande sul presente. Studi su Gramsci*, Roma, Carocci, 2012
- Roberto Finelli, *Sull'identità di storia, politica e filosofia*, in «Rivista di studi italiani», anno XVI, n. 1, giugno 1998, pp. 9-21
- Stanley Fish, *C'è un testo in questa classe? L'interpretazione nella critica letteraria e nell'insegnamento*, Torino, Einaudi, 1980

Eleonora Forenza e Guido Liguori (a cura di), *Valentino Gerratana "filosofo democratico"*, Roma, Carocci, 2011

Franco Fortini, *Dieci inverni 1947-1957. Contributi a un discorso socialista* [1957], Bari, De Donato, 1973

Idem, *Questioni di frontiera. Scritti di politica e di letteratura 1965-1977*, Torino, Einaudi, 1977

Idem, *Saggi ed epigrammi*, a cura di Luca Lenzini, Milano, Mondadori, 2003

Franco Fortini e Lanfranco Binni (a cura di), *Il movimento surrealista*, Milano, Garzanti, 1991

Gianni Francioni, *L'officina gramsciana. Ipotesi sulla struttura dei «Quaderni del carcere»*, Napoli, Bibliopolis, 1984

Fabio Frosini, *Gramsci e la filosofia. Saggio sui Quaderni del carcere*, Roma, Carocci, 2003

Margherita Ganeri, *Postmodernismo*, Milano, Editrice Bibliografica, 1998

Cesare Garboli, *Struttura e poesia nella critica dantesca contemporanea*, in «Società», n. 1, 1952, pp. 20-44

Eugenio Garin, *Con Gramsci*, Roma, Editori Riuniti, 1997

Marco Gatto, *Marxismo culturale. Estetica e politica della letteratura nel tardo Occidente*, Macerata, Quodlibet, 2012

Dario Gentili, *Italian Theory. Dall'operaismo alla biopolitica*, Bologna, il Mulino, 2012

Valentino Gerratana, *De Sanctis-Croce o De Sanctis-Gramsci? (Appunti per una polemica)*, in «Società», n. 3, 1952, pp. 497-512

Idem, *Introduzione all'estetica desantisiana*, in «Società», anno IX, marzo 1953, pp. 22-57

Idem, *Gramsci. Problemi di metodo*, Roma, Editori Riuniti, 1997

Antonio Gramsci, *Socialismo e fascismo. L'Ordine Nuovo 1921-1922*, Torino, Einaudi, 1972

Idem, *Quaderni del carcere*, a cura di Valentino Gerratana, Torino, Einaudi, 1975, 4 voll.

Idem, *Sotto la Mole. 1916-1920*, Torino, Einaudi, 1975

Idem, *The Prison Notebooks*, edited by Joseph Buttigieg, New York, Columbia University Press, 1992 e sgg., 3 voll.

Idem, *Cronache teatrali 1915-1920 seguite dagli appunti sul teatro nei «Quaderni del carcere» 1929-1932*, a cura di Guido Davico Bonino, Torino, Aragno, 2010

Antonio Gramsci e Tatiana Schucht, *Lettere 1926-1935*, a cura di Aldo Natoli e Chiara Daniele, Torino, Einaudi, 1997

Guido Guglielmi, *Da De Sanctis a Gramsci: il linguaggio della critica*, Bologna, il Mulino, 1976

Armanda Guiducci, *Dallo zdanovismo allo strutturalismo*, Milano, Feltrinelli, 1967

David Harvey, *La crisi della modernità* [1990], Milano, Il Saggiatore, 1993

Eric J. Hobsbawm, *Gramsci in Europa e in America*, a cura di Antonio A. Santucci, Roma-Bari, Laterza, 1995

Eric J. Hobsbawm e Terence Ranger (a cura di), *L'invenzione della tradizione* [1983], Torino, Einaudi, 1987

Fredric Jameson, *Metacommentary*, in «PMLA», 1971, vol. 86, n. 1, 1971, pp. 9-18

Idem, *L'inconscio politico. La narrazione come atto socialmente simbolico* [1981], Milano, Garzanti, 1990

Idem, *Postmodernismo. Ovvero, la logica culturale del tardo capitalismo* [1991], Roma, Fazi, 2007

Monica Jansen, *Il dibattito sul postmoderno in Italia. In bilico tra dialettica e ambiguità*, Firenze, Cesati, 2002

Siegfried Kracauer, *Il romanzo poliziesco. Un trattato filosofico* [1971], Roma, Editori Riuniti, 1984

Arcangelo Leone de Castris, *L'anima e la classe. Ideologie letterarie degli anni Sessanta*, Bari, De Donato, 1972

Idem, *Estetica e marxismo*, Roma, Editori Riuniti, 1976

Idem, *Croce Lukács Della Volpe. Estetica ed egemonia nella cultura del Novecento*, Bari, De Donato, 1978

Idem, *Le culture della crisi. Ideologie, partito e questione giovanile negli anni Settanta*, Bari, De Donato, 1978

Idem, *Egemonia e fascismo. Il problema degli intellettuali negli anni Trenta*, Bologna, il Mulino, 1981

Idem, *La critica letteraria in Italia dal dopoguerra a oggi*, Roma-Bari, Laterza, 1991

Idem, *Gramsci rimosso*, Roma, Datanews, 1997

Idem, *Intellettuali del Novecento tra scienza e coscienza*, Venezia, Marsilio, 2001

Arcangelo Leone De Castris (a cura di), *Critica politica e ideologia letteraria. Dall'estetica del realismo alla scienza sociale 1945-1970*, Bari, De Donato, 1973

Guido Liguori, *Gramsci conteso. Storia di un dibattito (1922-1996)*, Roma, Editori Riuniti, 1996

Guido Liguori e Pasquale Voza (a cura di), *Dizionario gramsciano. 1926-1937*, Roma, Carocci, 2009

Jean-François Lyotard, *La condizione postmoderna. Rapporto sul sapere* [1979], Milano, Feltrinelli, 1981

György Lukács, *Saggi sul realismo* [1945-1946], Torino, Einaudi, 1950

Idem, *Il marxismo e la critica letteraria* [1948], Torino, Einaudi, 1953

Romano Luperini, *Marxismo e letteratura*, Bari, De Donato, 1971

Idem, *Marxismo e intellettuali*, Venezia, Marsilio, 1974

Idem, *L'allegoria del moderno. Saggi sull'allegorismo come forma artistica del moderno e come metodo di conoscenza*, Roma, Editori Riuniti, 1990

Idem, *Il professore come intellettuale. La riforma della scuola e l'insegnamento della letteratura*, Lecce, Manni, 1998

Idem, *Controtempo. Critica e letteratura fra moderno e postmoderno: proposte, polemiche e bilanci di fine secolo*, Napoli, Liguori, 1999

Idem, *Il dialogo e il conflitto. Per un'ermeneutica materialistica*, Roma-Bari, Laterza, 1999

Idem, *L'autocoscienza del moderno*, Napoli, Liguori, 2006

Idem, *Tramonto e resistenza della critica*, Macerata, Quodlibet, 2013

Romano Luperini (a cura di), *Teoria e critica letteraria oggi*, Milano, Franco Angeli, 1990

Romano Luperini e Nicolò Pasero (a cura di), «Moderna», numero monografico su *Materialismo e letteratura*, anno X, n. 1, 2008

Christina Lutter e Markus Reisenleitner, *Cultural Studies. Un'introduzione*, a cura di Michele Cometa, Milano, Bruno Mondadori, 2004

Pierre Macherey, *Per una teoria della produzione letteraria* [1966], Bari, Laterza, 1969.

Gastone Manacorda e Carlo Muscetta, *Gramsci e l'unità della cultura*, in «Società», anno X, n. 1, 1954, pp. 1-22

Giuliano Manacorda, *Introduzione a Antonio Gramsci, Marxismo e letteratura*, Roma, Editori Riuniti, 1975

Karl Marx, *Per la critica dell'economia politica* [1859], Roma, Editori Riuniti, 1957

Karl Marx e Fredrich Engels, *Scritti sull'arte*, a cura di Carlo Salinari, Bari, Laterza, 1967

Vitilio Masiello, *Verga tra ideologia e realtà*, Bari, De Donato, 1972

Guido Mazzoni, *Forma e solitudine. Un'idea della poesia contemporanea*, Milano, Marcos y Marcos, 2002

Carlo Muscetta, *Realismo neorealismo contro realismo*, Milano, Garzanti, 1976

Idem, *Studi sul De Sanctis e altri scritti di storia della critica*, Roma, Bonacci, 1980

Idem, *Pace e guerra nella poesia contemporanea. Da Alfonso Gatto a Umberto Saba*, Roma, Bonacci, 1984

Idem, *Don Chisciotte in Sicilia. Pagine di letteratura militante*, Catania, Edizioni del Prisma, 1987

Idem, *Lo zio garibaldino e altri ritratti del sud*, Acireale, Bonanno, 1989

Idem, *Il giudizio di valore. Pagine critiche di storicismo integrale*, Roma, Bonacci, 1992

Idem, *Letteratura militante* [1953], Napoli, Liguori, 2007

Rocco Musolino, *Marxismo ed estetica in Italia*, Roma, Editori Riuniti, 1971

Francesco Muzzioli, *L'alternativa letteraria*, Roma, Meltemi, 2001

Idem, *Letteratura come produzione*, Napoli, Guida, 2010

Giuseppe Nava, *Da Gramsci all'avanguardia*, in «Il Ponte», anno XXIII, n. 2, 1967, pp. 201-220

Francesco Orlando, *Per una teoria freudiana della letteratura*, Torino, Einaudi, 1992³

Marina Paladini Musitelli (a cura di), *Il punto su De Sanctis*, Roma-Bari, Laterza, 1988

Rocco Paternostro, *Critica, marxismo, storicismo dialettico. Due note gramsciane*, Roma, Bulzoni, 1977

Rocco Paternostro (a cura di), *Antonio Gramsci. Critica letteraria e linguistica*, Roma, Lithos, 1998

Tito Perlini, *Gramsci e il gramscismo*, Milano, Celuc, 1974

Giuseppe Petronio, *Metodo e polemica*, Palermo, Palumbo, 1986

Giuseppe Petronio (a cura di), *Teorie e realtà del romanzo. Guida storica e critica*, Roma-Bari, Laterza, 1977

Giuseppe Petronio e Marina Paladini Musitelli (a cura di), *Marx e Gramsci. Memoria e attualità*, Roma, Manifestolibri, 2001

Felice Rappazzo, «Una funzione insopprimibile. Gli intellettuali per Franco Fortini», in «L'ospite ingrato», anno I, 1998, pp. 63-88

Leonida Répaci, *Taccuino politico*, a cura di Giuliano Vassalli, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2001

Angelo Romanò, *Discorso degli anni Cinquanta*, Milano, Mondadori, 1965

Pier Aldo Rovatti e Gianni Vattimo (a cura di), *Il pensiero debole*, Milano, Bompiani, 1983

Luigi Russo, *Il tramonto del letterato. Scorci etico-politico-letterari sull'Otto e Novecento*, Bari, Laterza, 1960

Carlo Salinari, *Marxismo e critica letteraria in un libro di Lukács*, in «Rinascita», anno X, 1953, pp. 620-624

Carlo Salinari, *Miti e coscienza del decadentismo italiano*, Milano, Feltrinelli, 1960

Idem, *Boccaccio, Manzoni, Pirandello*, Roma, Editori Riuniti, 1979

Enzo Santarelli (a cura di), *Gramsci ritrovato. 1937-1947*, Catanzaro, Abramo, 1991

Natalino Sapegno, *Ritratto di Manzoni e altri saggi*, Roma-Bari, Laterza, 1992

Gianni Scalia, *Critica, letteratura, ideologia 1958-1963*, Venezia, Marsilio, 1968

Idem, *Signor Capitale e Signora Letteratura (1973-1976)*, Bari, Dedalo, 1980

Idem, *A conti fatti. Avanguardie, marxismi, letteratura*, Padova, Il Poligrafo, 1992

Mariamargherita Scotti, *Da sinistra. Intellettuali, Partito socialista italiano e organizzazione della cultura (1953-1960)*, Roma, Ediesse, 2011

Cesare Segre, *Notizie dalla crisi. Dove va la critica letteraria?*, Torino, Einaudi, 1993

Lucinda Spera (a cura di), *Critica e progetto. Le culture in Italia dagli anni Sessanta a oggi: studi in onore di Alberto Asor Rosa*, Roma, Carocci, 2005

Niksa Stipcevic, *Gramsci e i problemi letterari*, Milano, Mursia, 1968

Göran Therborn, *From Marxism to Post-Marxism?*, London and New York, Verso, 2008

Sebastiano Timpanaro, *Sul materialismo* [1970], Milano, Unicopli, 1997

Tzvetan Todorov (a cura di), *I formalisti russi. Teoria della letteratura e metodo critico*, Torino, Einaudi, 1968

Giuseppe Vacca, Paolo Capuzzo e Giancarlo Schirru (a cura di), *Studi gramsciani nel mondo. Gli studi culturali*, Bologna, il Mulino, 2008

Gianni Vattimo, *La fine della modernità. Nichilismo ed ermeneutica nella cultura post-moderna*, Milano, Garzanti, 1985

Idem, *La società trasparente*, Milano, Garzanti, 1989

Raymond Williams, *Marxismo e letteratura* [1977], Roma-Bari, Laterza, 1979

INDICE

Capitolo Primo – *Esercizi di fondazione. La critica letteraria di Antonio Gramsci*

<i>Problemi di metodo</i>	1
<i>Storicità della letteratura: il “nazionale-popolare”</i>	29
<i>Pirandello e Dante</i>	52

Capitolo Secondo – *I problemi del Dopoguerra. Alla ricerca di una critica politica*

<i>Il peso dell'idealismo. Verso una critica marxista consapevole</i>	70
<i>Realismo e militanza</i>	91
<i>Verifica di un decennio</i>	107

Capitolo Terzo – *Verso la dissoluzione del paradigma gramsciano. Critica e ideologia tra anni Sessanta e Settanta*

<i>Il gramscismo come populismo</i>	116
<i>Attraverso Fortini</i>	143
<i>«Resistenze» gramsciane</i>	157

Capitolo Quarto – *Decadenza e condizione postuma della critica letteraria marxista*

<i>Dall'egemonia alla coesistenza</i>	174
<i>Trionfo dell'autonomia e destino della critica letteraria</i>	192

Bibliografia	200
--------------	-----

Indice